

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS  
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

**O CORPO GROTESCO COMO ELEMENTO DE  
CONSTRUÇÃO POÉTICA NAS OBRAS DE  
AUGUSTO DOS ANJOS, MÁRIO DE SÁ-  
CARNEIRO E RAMÓN LÓPEZ VELARDE**

Rogério Caetano de Almeida

SÃO PAULO  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS  
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

**O CORPO GROTESCO COMO ELEMENTO DE  
CONSTRUÇÃO POÉTICA NAS OBRAS DE  
AUGUSTO DOS ANJOS, MÁRIO DE SÁ-  
CARNEIRO E RAMÓN LÓPEZ VELARDE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa

SÃO PAULO

2007

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais Romeu Caetano de Almeida e Elisabete Martins Marques de Almeida por me ensinarem que cada passo, por mais simples que seja, se constrói de maneira muito complexa.

Ao meu orientador Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa por me mostrar que o caminho tortuoso e difícil também nos faz chegar a algum lugar.

Às professoras Annie Gisele Fernandes e Arlete Cavaliere por comporem a Banca que serviu de bússola ao percurso.

À minha esposa Cíntia por mostrar a beleza do caminho tortuoso e trilhá-lo ao meu lado com o dócil sorriso de quem te acompanharia até o Inferno.

Aos amigos que de alguma maneira participam do trajeto: Fermín Ivorra, José Luciano, Vera Rios, Ronaldo e Betina Ruiz (colegas de orientação), Patrícia Samora e Murilo Gabarra (acompanhantes do trajeto), Cacá e Elaine (por ouvirem as narrativas dramáticas de meu percurso).

Ao meu irmão Everton Marques de Almeida, intérprete de algumas outras viagens.

Ao CNPQ pelo apoio financeiro à dispendiosa viagem.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos injustiçados que de alguma forma participaram do trabalho, mas não receberam o agradecimento pessoal por esquecimento.

Agradeço àqueles a quem dediquei o trabalho, pois participaram de momentos decisivos na realização deste.

Agradeço ao meu companheiro Edison Luís Santos pelo excepcional trabalho de revisão que fez.

Agradeço ao apoio financeiro concedido pelo CNPQ para a realização desta pesquisa.

## RESUMO

O trabalho objetiva uma análise do corpo grotesco enquanto elemento construtivo da poética de três autores do início do século XX: Mário de Sá-Carneiro (Portugal); Augusto dos Anjos (Brasil) e Ramón López Velarde (México). Os escritores foram escolhidos pelo fato de, na mesma época, abalarem as respectivas sociedades em que viveram com produções poéticas inovadoras. Baseando-se nisto, a abordagem é feita a partir das teorias de W. Kayser, sobre o grotesco romântico e Mikhail Bakhtin sobre o realismo grotesco. A pesquisa identificou a necessidade de relacionar o corpo grotesco com a teoria do Decadentismo, pois esta estética constitui uma das primeiras rupturas rumo ao que convencionou chamar de modernidade. Por fim, analisamos a definitiva entrada do grotesco no cânone dos três países e a relação existente entre a categoria literária (e o corpo grotesco) com a poesia moderna.

## ABSTRACT

The present work aims to analyse the grotesque body as a constructive element in the poetics of the three authors from the beginning of the XX<sup>th</sup> Century: Mario de Sá Carneiro (Portugal), Augusto dos Anjos (Brazil) and Ramón López Velarde (Mexico). These writers were selected due to the fact that they had shocked their respective societies creating innovative poetics elements. Based on that, the approach was done from the theories of W. Kayser concerning the romantic grotesque and Mikhail Bakhtin, regarding the grotesque realism. The research identify the need to relate the grotesque body to the Decadentism theory because this esthetics can be considered as one of the first ruptures towards what is known as Modernity. Also, the work identify the admission of the grotesque in the canon of these three mentioned countries as well as the relationship between the literary category (and the grotesque body) and the Modern Poetry.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo grotesco; Grotesco; Mário de Sá-Carneiro; Augusto dos Anjos; Ramón López Velarde.

**KEYWORDS:** Grotesque body, Grotesque, Mário de Sá-Carneiro; Augusto dos Anjos; Ramón López Velarde.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I - OS VÁRIOS GROTESCOS E A NOÇÃO DE CORPO GROTESCO	12
1.1. Os vários grotescos	12
1.2. Grotesco X sublime	13
1.3. Tipos de grotesco teorizados	19
1.4. Corpo grotesco	35
CAPÍTULO II - O CORPO GROTESCO ENQUANTO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO POÉTICA NA OBRA DE AUGUSTO DOS ANJOS	50
2.1. Introdução	50
2.2. O corpo deglutido no banquete polifônico de “Vozes de um túmulo”	54
2.3. O grotesco oculto dentro de “O caixão fantástico”	64
2.4. “O lupanar” e “Depois da orgia”: variações sobre um mesmo mundo às avessas	72
2.5. A implosão interna como universo novo em “A um mascarado”	84
2.6. Uma proposta para deixar o <i>Eu</i> com corpo grotesco	91
CAPÍTULO III - O CORPO GROTESCO ENQUANTO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO POÉTICA NA OBRA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO	93
3.1. Introdução	93
3.2. Figuras de inversão grotesca em “Partida”	96
3.3. Junção cósmica e o grotesco em “Álcool”	105
3.4. Outras manifestações grotescas em “Dispersão”	111
3.5. O homem santo dessacralizado na imagem do andrógino em “Salomé”	117
3.6. A metonímia como recurso para a (des)construção de um corpo em “Certa voz na noite, ruivamente”	123
3.7. Interseccionismo, androginia e homossexualismo em “Bárbaro”	128

CAPÍTULO IV - O CORPO GROTESCO ENQUANTO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO POÉTICA NA OBRA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE	133
4.1. Introdução	133
4.2. Fragmentação do ser: inversão grotesca da tradição ocidental para sublimação mexicana em “Ánima Adoratriz”	138
4.3. A fragmentação grotesca do eu como aproximação da beleza estética em “La Última Odalisca”	149
4.4. Outras manifestações grotescas em “Zozobra”	165
4.5. A seleção gramatical e o sexo como elementos de construção grotesca em “El perro de San Roque”	168
CAPÍTULO V – (DES)SEMELHANÇAS	177
5.1. Introdução	177
5.2. História e tradição literárias (des)semelhantes	178
5.3. (Des)semelhanças na forma, na linguagem e na imagética: a construção da modernidade	184
5.4. (Des)semelhanças nas principais temáticas: morte, erotismo e religião	194
5.5. (Des)semelhanças da relação com o corpo grotesco	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
BIBLIOGRAFIA	219
ANEXOS	229

## I n t r o d u ç ã o

Este trabalho discute a presença do corpo grotesco nas poesias de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde, como sugere o título da monografia. O estudo da corporalidade ocorre apenas quando se decompõe todas as manifestações existentes dentro do grotesco enquanto categoria estética detentora de um sistema complexo. Todavia, começaremos a explanação sobre o que não foi feito.

Quando se estuda o grotesco, é possível expandir a reflexão teórica a outras tantas manifestações do humor. Assim, confrontar o grotesco com o chiste, a paródia, o *vaudeville*, a sátira, o humor, o jocoso, o pastiche etc. seria indubitavelmente interessante para atingir parte de nosso intento. Em princípio, no momento de elaboração do projeto, inserimos um capítulo que discutia as semelhanças e diferenças existentes entre o grotesco e as outras categorias relacionadas ao humor. Esse capítulo, porém, antes previsto como ponto inicial desta obra, não se concretizou.

O processo de composição da presente monografia, contudo, não foi linear, o que nos fez abandonar a extensa complexidade da discussão, deixando-a para ocasião posterior. Em um determinado momento, percebemos que o texto já se encontrava deveras extenso, adiando a realização de possível reflexão teórica; desse modo, resolvemos adotar breves notas introdutórias inseridas na apresentação do trabalho. Entretanto, a complexidade de cada categoria não poderia ser compreendida em um estudo tão superficial. Assim, deparamo-nos com a primeira grande frustração em nossa pesquisa.

Sentir-se frustrado não carrega o significado imposto pelo dicionário de “enganar a expectativa de; tornar inútil; falhar” como ocorre com todo pesquisador. Talvez, enfrentar a angústia de não construir o texto perfeito, seja uma motivação parecida com a do poeta. Sentir-se desenganado com o próprio trabalho é ser traído pela própria razão. Assim, esta dissertação não foi apenas um aprendizado teórico. O estudo apontou para um sentimento angustiante e poético, mas ao mesmo tempo inexplicável: a ineficiência na tentativa de atingir algo que o indivíduo julga a representação da Perfeição. Falhamos.

Outro fenômeno que nos deixou assaz incomodado foi a multiplicidade de formas as quais podem ser assumidas pelo grotesco — ferramenta teórica de análise neste trabalho — em manifestações artísticas em geral, nas sociedades ocidentais de todas as épocas e, também, em nosso objeto de análise que é o texto literário.

Por isso, procuramos analisar o grotesco sob o crivo de, no mínimo, dois ângulos paradoxais e complementares. Além da faceta humorística do grotesco, que Mikhail Bakhtin afirma ser a primeira a existir, temos uma outra interpretação da categoria; esta foi teorizada por Wolfgang Kayser e diz respeito ao fantástico, ao terrível e ao deformador.

Assim, o primeiro capítulo desta dissertação utiliza aspectos teóricos de ambos autores supracitados como basilares para o entendimento do grotesco. Além disso, percebemos que a mescla das teorias anunciadas é possível, fato que não foi identificado apenas por nós, afinal M. Bakhtin também o pronunciou e sugeriu a compreensão dessa unificação no trabalho de W. Kayser.

Estudiosos diversos foram analisados para ampliar a discussão de uma teoria do grotesco. Nota-se que, através da metonímia, o corpo grotesco se insere na discussão. Aproveitamos o capítulo que Bakhtin dedica ao assunto e desenvolvemos comparações com outras teorias para que o corpo grotesco adquirisse um *corpus* teórico que não estivesse preso apenas a um único modelo.

O primeiro capítulo versa sobre as teorias do grotesco e a respectiva aplicabilidade dessas teorias, no que diz respeito ao corpo. Assim, grosso modo, o corpo grotesco está ligado ao risível, ao desprezível, ao horrível e a tudo aquilo que representa algo diferente do paradigma imposto pela sociedade.

Os três capítulos seguintes abordam a análise dos poetas que escolhemos. Primeiro, analisamos a obra de Augusto dos Anjos por ser diferente (e, por extensão, interessante) do que existe em poesia brasileira — a obra é estranha. O estranhamento / encantamento que sua obra produz no leitor (e provocou tudo isso em mim) revela uma complexa relação de causa e consequência. Resumindo, Augusto dos Anjos é um fabricante de linguagem inovadora em nosso país.

Outro autor inovador escolhido para a análise foi Mário de Sá-Carneiro. A escolha do poeta português decorre de uma multiplicidade de relações que fizemos: primeiramente, sendo ele português, naturalmente descende dos conterrâneos colonizadores de nosso país, ou seja, é um co-irmão dos brasileiros; outro aspecto que motivou a comparação refere-se à proximidade cronológica da biografia e da produção

poética dos poetas. O fato de serem co-irmãos é motivado, também, pelo fato evidente de serem poetas oriundos de países de língua portuguesa: Brasil (Augusto dos Anjos) e Portugal (Mário de Sá-Carneiro).

O terceiro poeta escolhido para análise comparativa é o mexicano Ramón López Velarde. Por que um mexicano? Inicialmente, houve certa louvação de nossa parte quando conhecemos a poesia de Velarde por intermédio do curso que o professor Horácio Costa ministrou na pós-graduação. O poeta pertence a uma outra tradição lingüística (língua espanhola), no entanto, encontra-se geograficamente próximo de Augusto dos Anjos — pertencem igualmente ao mesmo continente.

A semelhança vai além: brasileiros e mexicanos somos latino-americanos, portanto co-irmãos também. As semelhanças evidentemente não param por aí; basta verificar o processo histórico latino-americano. Nota-se que há, também, a aproximação cronológica da biografia e da produção dos poetas.

Entretanto, a especificidade e o contexto de cada país deixam marcas indeléveis em seus cidadãos. O processo histórico mexicano é diferente do nosso. Lá a colonização adquiriu uma violência que experimentamos de modo diverso, talvez em escala menor. A civilização dos povos *aztecas*, já consolidada antes da chegada dos europeus, era extremamente desenvolvida. De certo modo, López Velarde descende dos *aztecas*, inconscientemente, como analisamos em um poema, apesar de Octavio Paz dizer que seu antecessor não apresenta influência tão marcante dessa civilização.

As semelhanças apontadas aqui são motivadoras de poesias e poéticas similares? Seria ingênuo pensar que a analogia se realiza de modo completo. Talvez o que nos tenha realmente provocado a curiosidade de comparar os três autores seja a possibilidade de encontrar diferenças tão discrepantes em poetas provenientes de tradições, até certo ponto, co-irmãs, delimitando assim a especificidade de cada poeta.

Na justificativa das escolhas feitas, apontar para Augusto dos Anjos como o centro da análise poderia sugerir que os outros dois autores tivessem sido escolhidos por causa de alguns traços de similaridade com ele. Não é verdade. De maneira geral, a seleção dos três autores foi motivada pelo interesse particular que cada um dos países desperta em mim, seja histórica, artística e socialmente; o mesmo ocorre com o período em que viveram (final do século XIX e início do século XX); por fim, a transgressão estética que cada um deles comporta em sua poesia.

O último capítulo do trabalho resulta justamente de uma reflexão sobre as semelhanças existentes ou não entre os autores de cada obra. O título conferido ao

capítulo carrega todas as contrariedades possíveis: “(des)semelhanças”. É a impressão que cada poeta passou a mim. Cada nuance poético mostra algo parecido, porém o procedimento é diferente do poeta comparado.

Um outro aspecto identificável aqui é a presença do decadentismo. Talvez, os autores apresentem aspectos grotescos e decadentistas, por vezes temos um grotesco decadentista, ou mesmo um decadentismo grotesco. O fato é que não sabemos ao certo se as manifestações grotescas encontradas são decadentistas, ou se este movimento ajuda a desenvolver o grotesco chamado de moderno. É certo que inter-relacionamos e, às vezes, até confundimos a utilização dos dois termos. Se, pois, incorremos em tal arbitrariedade, é pelo fato de suspeitar que tanto o grotesco quanto o decadentismo constroem juntos, mas não apenas eles, o que chamamos hoje de “modernismo” e “modernidade”.

Esta introdução possui a intenção de resumir sucintamente os capítulos do trabalho, descrevendo igualmente algumas escolhas teóricas e analíticas que fizemos, mas, na verdade, ficamos com a impressão de que o texto se desenvolveu sozinho. Parece-nos que servimos tão-somente de corpo empírico para a realização de uma Vontade maior, metafísica e inexplicável. Ficou o aprendizado!

## Capítulo 1

### OS VÁRIOS GROTESCOS E A NOÇÃO DE CORPO GROTESCO

#### 1.1. OS VÁRIOS GROTESCOS

Neste capítulo trazemos à estampa, visando preliminarmente à discussão, diferentes conceitos teóricos existentes sobre o *grotesco*, por entendermos que “a teoria é necessária em qualquer campo do conhecimento. Nenhuma ciência pode dispensá-la em nossos dias. A teoria tem antes de tudo uma importância cognoscitiva e o conhecimento dela constitui, de um modo geral, um dos elementos da concepção científica do mundo”.<sup>1</sup>

Dentre o que foi possível examinar neste estudo sobre o grotesco, destacam-se três concepções: o realismo grotesco de Mikhail Bakhtin; o chamado grotesco romântico, defendido por Wolfgang Kayser; por fim, o grotesco cômico-sério teorizado por V. Meyerhold, diretor de teatro russo. Com base nessas fontes e outras que embasam nosso trabalho, procedemos à intersecção dessas teorias do grotesco, principalmente no que diz respeito ao “corpo grotesco”. Assim, buscamos analisar os autores propostos, evitando as reduções do valor literário dos textos escolhidos.

Inicialmente, procede-se a abordagem do grotesco em face de sua antinomia histórico-artística: o sublime. Destarte, o grotesco existia já na Antigüidade greco-romana, como comprovam, por exemplo, os estudos de Adriane da Silva Duarte (*Palavras aladas: As aves de Aristófanes*, 1993) e de Cláudio Aquati (*O grotesco no Satiricon*, 1997); todavia, o termo “grotesco” surge no final do século XV, e desse modo, não poderia ser analisado enquanto categoria estética da Antigüidade.

---

<sup>1</sup> PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 15.

Nossa abordagem, portanto, transita por teóricos de épocas diferentes e, às vezes, até como forma de comparação, a fim de contribuir minimamente, não na definição dos conceitos, que estão longe de se esgotarem, mas na análise destes. A comparação ocorre por intermédio de autores de relevada importância literária, escolhidos para o estudo: Mário de Sá-Carneiro, Augusto dos Anjos e Ramón López Velarde.

É importante ressaltar que uma determinada teoria não é mais completa do que outra, pois sugerir que tal ou qual teórico está ultrapassado para a nossa época, principalmente naquilo que diz respeito ao grotesco (estudo ainda em construção), incidiria em um erro. De outro modo, nosso trabalho não opõe simplesmente o grotesco ao sublime. Na verdade, adotamos a proposta de Vladimir Propp de desenvolver a idéia de Vissarion Belinski (líder da crítica literária russa, segundo Bakhtin), no que diz respeito à elevada importância que o grotesco pode ter, inclusive na vida social, sem necessariamente ser uma oposição ao elevado e ao trágico. Com a intersecção de categorias, seguimos uma perspectiva modernista (e contemporânea) para a análise de textos.

## 1.2. GROTESCO X SUBLIME

Quando apreciamos uma obra de arte qualquer e a colocamos no patamar de obra sublime, também é possível identificar elementos grotescos que ajudam a sublimar o conjunto da obra. Adriane da Silva Duarte demonstra essa intersecção na peça *As aves*, de Aristófanes, e insere a discussão da categoria grotesca na Antigüidade clássica. O estudo diz ainda: “Essa opinião reflete a marginalização de qualquer estilo que configure o cânone clássico, regido principalmente por três leis: harmonia, equilíbrio e clareza, de que resultaria o belo”.<sup>2</sup> Assim, como apontado adiante, o grotesco na literatura clássica é marginal.

Estudando os autores clássicos, recorreremos à obra de Aristóteles (384 a.C.-322 a. C.). Segundo a reflexão do filósofo de Estagira, “imitar é natural ao homem” e a

---

<sup>2</sup> DUARTE, Adriane da Silva. *Palavras aladas: As aves de Aristófanes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 1993, p. 132.

comédia (e por aproximação, o grotesco, afinal este ainda não existia enquanto conceito) “é imitação de pessoas inferiores. Portanto, a comicidade é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor”.<sup>3</sup>

Ainda em Aristóteles, “o belo reside na extensão e na ordem, razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez, nem de extrema grandeza”.<sup>4</sup> Além disso, o autor aborda a questão da surpresa, o inesperado, como forma de melhorar o texto (a imitação); ou seja, a verossimilhança, há muito discutida, instiga a criatividade do artista através do surpreendente. Além do autor, inscreve-se igualmente a recepção do leitor.

Uma das maneiras de surpreender o leitor é por meio do discurso polifônico, segundo afirma M. Bakhtin. A polifonia é a representação do inacabado, especificamente de um homem inacabado (narrador ou personagem da obra) e de uma linguagem inacabada que aceita a participação de várias vozes que ressoam em um único discurso enquanto fenômeno representativo de um mundo em construção, ou seja, também inacabado.

Horácio (século I a.C.) em sua *Arte poética* revela a forma de atingir o sublime: “a procura de perfeição, a busca do equilíbrio expressivo, a limitação da audiência como critério do gosto etc.”.<sup>5</sup> Essa busca mostra a atitude crítica do autor sobre sua própria obra. Por outro lado, esse caráter crítico também pode ser um elemento constitutivo de uma poética ou tratado do grotesco que prefere o exagero e a desmesura. Segundo Roberto de Oliveira Brandão, o *Tratado do sublime*, de autoria ainda controversa, assim criticava a obra de Cecílio:

*Não tocava nos pontos essenciais: Cecílio, segundo os estudiosos, era um dos mais influentes retores gregos do tempo de Augusto e fazia parte de uma tendência que se caracterizava pela defesa intransigente do aticismo, isto é, colocava a correção gramatical e a pureza da linguagem como qualidades supremas do discurso. [...] Tendência oposta representava Teodoro de Gádara para quem a genialidade, o entusiasmo e a paixão, mesmo com pequenos defeitos, superavam a pura correção e a mediocridade.*<sup>6</sup>

<sup>3</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 23.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 27.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 6.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

Para o autor anônimo que escreveu o *Tratado do sublime*, provavelmente no século I da era cristã, existem certas leis que regem a sublimidade. Por exemplo, o estilo deve ser calculado; do contrário, fica ou aquém ou além do sublime. Em literatura, o sublime é atingido com a faculdade de “alçar-se a pensamentos sublimados”; “a emoção veemente e inspiradora”; “a nobreza da expressão” e “o ritmo”. Porém, ressalta o autor, algumas falhas são permissíveis. O texto anônimo se mostra dissonante dos textos de Aristóteles e Horácio.

Na contemporaneidade, percebemos que todas as faculdades necessárias para atingir o sublime estão presentes em poetas que trabalham o grotesco. O “pensamento sublimado” em Mário de Sá-Carneiro tem um resultado que podemos chamar de grotesco? E a “emoção veemente e inspiradora” de Ramón López Velarde? A “nobreza de expressão” de Augusto dos Anjos permite-nos observar matéria grotesca? Além dos autores estudados, em poesia, diversos poetas posteriores a Baudelaire utilizaram este recurso. Por isso, de acordo com E. Auerbach, Baudelaire firmou-se como o criador da poesia moderna por incorporar a matéria grotesca como elemento da estética romântica.

Na Antigüidade clássica, o riso não era considerado elevado. Em sua *Arte poética*, Aristóteles descreve o riso como “um defeito ou deformação que não apresenta caráter doloroso ou destrutivo”. Já na época de François Rabelais (no princípio do renascimento), segundo Bakhtin, “o riso era considerado como o privilégio espiritual supremo do homem”, ou seja, para atingir o sublime espiritual, o riso era necessário. Segundo o próprio autor, o riso chega a Rabelais e seus contemporâneos por outras fontes (Aulo Gélío, Ateneu, Macróbio, etc.). A partir de então, Bakhtin nos apresenta o riso como caminho para o sublime. A lógica do riso nesta época é diferente da que a sucedeu (principalmente a partir do século XVIII).

O riso medieval e renascentista carrega, segundo o autor, “uma significação positiva, regeneradora, criadora [...]”.<sup>7</sup> Em relação ao aspecto regenerador do riso, Bakhtin fornece uma referência textual do século III d.C. que relata o riso de Deus como fonte de criação do mundo. O riso regenerador surge na Idade Média e sobrevive até o renascimento. Porém, segundo o autor, a partir de então, altera-se a lógica do riso que se torna interiorizado e individualista.

---

<sup>7</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª edição. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999, p. 61.

Kant, por exemplo, encara o riso como “resultado da súbita transformação de uma expectativa tensa em nada” (*Crítica do juízo*, I, 1, 54), ou seja, não o relaciona com o sublime. Segundo M. Bakhtin, Hegel (1770-1831) não compreende o grotesco ligado ao cômico e, segundo a descrição do estudioso, não aprofunda a vertente sinistra:

*Hegel faz alusão apenas à fase arcaica do grotesco, que ele define como a expressão do estado de alma pré-clássico e pré-filosófico. Baseando-se na fase arcaica hindu, Hegel caracteriza o grotesco por três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). Hegel ignora totalmente o papel organizador do princípio cômico no grotesco e considera-o fora de qualquer ligação com a comicidade.<sup>8</sup>*

Assim, Hegel não coloca o riso e a comicidade enquanto elementos ativos na construção de uma atmosfera grotesca. Também dissonante das formulações de M. Bakhtin destaca-se o ponto de vista de Henri Bergson (1859-1941) que não define o riso, pois este é vivo e dinâmico. Em seu estudo, Bergson expõe situações diversas em que o riso é analisado como algo integrante de um “mundo carnavalizado” ou não, ou seja, é a involuntariedade da ação que a torna risível e, portanto, grotesca. Exemplo:

*Um homem, correndo pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não ririam dele, acredito, se fosse possível supor que de repente lhe deu na veneta de sentar-se no chão. Riem porque ele se sentou no chão involuntariamente. Portanto, não é sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito.<sup>9</sup>*

A situação motivadora do riso, no caso descrito por Bergson, é cômica por ser involuntária. Desse modo, a comicidade é exterior e acidental.

*A comicidade é, portanto, acidental; está, por assim dizer, na superfície da pessoa. Como penetrará no interior? Será necessário que, para revelar-se, a rigidez mecânica já não precise de um obstáculo colocado diante dela pelo acaso das circunstâncias ou pela malícia do homem. Será preciso que ela extraia de seu próprio fundo, por uma*

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>9</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 7.

*operação natural, a ocasião incessantemente renovada de manifestar-se exteriormente. Imaginemos, pois, um espírito sempre voltado para o que acaba de fazer, jamais para o que faz, como uma melodia atrasada em relação ao acompanhamento. Imaginemos certa falta de elasticidade inata dos sentidos e da inteligência, em virtude da qual se continua a ver o que já não existe, a ouvir o que já não ressoa, a dizer o que já não convém, enfim a adaptar-se a uma situação passada e imaginária quando seria preciso moldar-se pela realidade presente.*<sup>10</sup>

O riso é intrínseco ao estudo do grotesco. A partir do final do século XVII, o grotesco começa a ser teorizado pelos alemães. Porém, somente com o “Prefácio de Cromwell”, de Victor Hugo, é que ganha forma a idéia do grotesco enquanto categoria importante para as artes. O texto é de 1827 e admite a idéia de duplicidade do homem e de suas realizações:

*A musa [...] dos antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um tipo de belo. Tipo de início magnífico, mas, como sempre acontece com o que é sistemático, tornou-se, nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional. [...] A musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.*<sup>11</sup>

Victor Hugo (1802-1885) não quer sistematizar nada. “A poesia é a harmonia dos contrários”. O autor apenas identifica o grotesco introduzido na poesia e, com isso, avisa-nos que a partir de então temos uma mudança radical na poesia moderna: a presença do grotesco. Se Victor Hugo vaticina sobre o ingresso do grotesco no cânone literário, quem realmente concretiza essa entrada no cânone é Charles Baudelaire.

Charles Baudelaire (1821-1867) é reconhecidamente versado como “poeta grotesco”. Há um estudo de José Alexandrino de Souza Filho que analisa o texto *De l'essence du rire*, de Baudelaire, enquanto teoria sobre a categoria grotesca. O texto é uma espécie de teoria do riso e do grotesco feita pelo autor das *Flores do mal*, produzida a partir da compreensão de que o riso é uma expressão específica da tensão

<sup>10</sup> BERGSON, Henri. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>11</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 26.

emocional resultante de impulsos proibidos. Deixando a psicanálise à parte, como sublinha o próprio autor, o contexto histórico deve ser levado em conta e relacionado com a intenção estética do poeta. Assim, o que seria o sublime para Baudelaire? A arte não possui mais uma função mimética. A sublimidade é parte de uma concessão à realidade, psíquica ou não, enquanto matéria poética. O sublime divide espaço com o grotesco e a intenção é produzir o choque:

*Essa atração pelo mal-formado, pelo desconjuntado, pelo grotesco é traço profundo da arte moderna; esta vê na deformação recurso privilegiado para romper a moldura estética classicizante e lançar no leitor aquele “foco de perturbação” de linhagem vanguardista.<sup>12</sup>*

Deriva daí a coexistência entre categorias díspares, presente em todas as manifestações artísticas (sublime *versus* grotesco, por exemplo), coexistência que é dialógica, pois a partir de Baudelaire, reiteramos, nasce a poesia moderna mesclando categorias, estilos, linguagens, teorias etc., com a intenção precípua de chocar e excluir o conservadorismo presente nas artes, principalmente no que diz respeito a algum tipo de limitação. É neste momento que surgem poetas como Mário de Sá-Carneiro, Augusto dos Anjos e Ramón López Velarde, entre outros, trabalhando a temática grotesca enquanto índice de modernidade em suas poesias, tendo ou não o riso presente. Com base nisso, não identificamos nos autores modernos a necessidade do riso estar contido no grotesco e/ou no sublime de suas obras.

---

<sup>12</sup> ROSENBAUM, Yudith. O memorial de Sofia: leitura psicanalítica de um conto de Clarice Lispector. In: Psicol. USP. [on-line]. 1999, vol. 10, no 1, p. 259-280. Disponível na World Wide Web: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-5641999000100013&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-5641999000100013&lng=pt&nrm=iso). [citado em 13 de Junho de 2006].

### 1.3. TIPOS DE GROTESCO TEORIZADOS

Os termos *grotesco* e *grotesca*, segundo W. Kayser, “foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso das escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália”.<sup>13</sup>

Porém, atualmente, a palavra tem um certo número de definições. Neste momento, tentamos açambarcar todas as definições que dispomos de forma resumida. As idéias já existentes sobre o grotesco são o embasamento inicial para concretizarmos nossa proposta de análise e, talvez, contribuirmos de alguma maneira para os avanços de tão rico tema.

Como foi dito anteriormente, há um estudo sobre *De l'essence du rire*, de Charles Baudelaire, que aponta para um início de teorização do grotesco. Mikhail Bakhtin também aponta alguns estudiosos do tema a partir do século XVII. Teoricamente, iniciamos nossos estudos pela obra de Wolfgang Kayser, passando por Mikhail Bakhtin e utilizamos, de maneira complementar, o trabalho de V. Meyerhold sobre o corpo biomecânico que faz referências ao grotesco. Ao exemplificar o que é o grotesco, apoiado em uma obra literária, Wolfgang Kayser levanta a seguinte questão:

*O que foi que aconteceu aqui? No começo, nos rimos dos arenques, dos lápis, dos meteoros; mas à medida que a atmosfera se tornava cada vez mais tensa, o riso se converteu em sorriso angustiado e finalmente, desapareceu de todo. Ficamos perplexos; sobretudo diante dos fracassos, não sabemos como devemos entendê-los. Aqui não há comicidade nem sátira, mas tampouco tragicidade – a maneira de ser destes homens e do desenrolar da estória exclui tais categorias de intersecção. Não temos aqui, porventura, diante de nós o grotesco?*<sup>14</sup>

A partir da demonstração feita, o autor disserta sobre a potencialidade que os espanhóis têm para falar do grotesco em suas obras quando relacionados com outros

---

<sup>13</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 17-18.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 39.

povos. Após fazer um estudo da origem etimológica da palavra supracitada, Kayser nos apresenta com sua definição do grotesco:

*Em Mimesis, E. Auerbach desvendou as duas perspectivas, que então permitiram, em geral, à realidade vulgar converter-se em objeto de enunciação artística: ou tomando-a comicamente ou referindo-a a localizações concretas da História Sagrada cristã (o estábulo, os pastores, a oficina, o posto etc.), na qualidade de protótipos, com o que pôde adquirir significação. Brueghel cria-lhe, por assim dizer, uma terceira perspectiva: a do horror ante seu caráter abismal, ou seja, a perspectiva do grotesco.*<sup>15</sup>

Notamos que a análise do autor se aprofunda, a partir daí, com adjetivos descritivos que distinguem o grotesco monstruoso e o disforme: “com uma grande concha ela tira de dentro de si mesma o ouro e o atira à cúpida multidão” (sobre a tela *Gret, A louca*, p. 39); “ser demoníaco como personagens de farsas” (p. 39); “entre os corpos se acorram os espíritos infernais” (p. 34); “a ausência de afetividade age sobre nós de modo desconcertante e macabro” (*idem*); “suscitam-se sorrisos sobre deformidades, asco ante o horripilante e o monstruoso” (p. 31); “o grotesco é sobrenatural e absurdo” (aniquilação das ordenações que regem nosso universo, p. 30) e “seres desfigurados fantasticamente” (p. 22).

Avaliando o que aponta Wolfgang Kaiser em seus escritos, a crítica especializada no assunto costuma identificá-lo como o autor do “grotesco romântico”. Vejamos algumas definições que o próprio estudioso nos fornece sobre o assunto: “O arabesco (grotesco) é a ‘forma natural’ da poesia, a base de toda arte mais sublime”.<sup>16</sup> E mais adiante, prossegue o autor:

*A mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo. Mas falta uma coisa: o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação. A “confusão da fantasia” no grotesco é uma “bela” confusão. [Tudo se torna] “apenas alusões” ao “superior, ao infinito” [...]*

<sup>15</sup> KAYSER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 39 (Destaque nosso).

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 55.

*O grotesco é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo.*<sup>17</sup>

Todas essas definições copiladas acima são produzidas com base nos estudos de W. Kayser sobre a obra de F. Schlegel, um dos teóricos do romantismo alemão. Na obra de E. T. A. Hoffmann, W. Kayser identifica três tipos de figuras grotescas:

*Há, primeiro, a figura externamente grotesca, [...] o segundo tipo é constituído pelos artistas excêntricos (que geralmente também apresentavam aparência bizarra), [...] Em terceiro lugar, temos as 'figuras demoníacas', de aspecto e conduta grotescos.*<sup>18</sup>

Outra característica que o estudioso identifica é a humanização do demoníaco. Ele cita autores do realismo alemão que trabalham a figura externamente grotesca (romântica) e, em seguida, evolui para o tipo “bizarro, burlesco, e o indivíduo esquisito, original, embora ainda grotesco externamente, nada mais tem de demoníaco, porém apenas uma interioridade rica, vulnerável, à qual procura proteger com essa máscara”.<sup>19</sup> A nova forma que mistura o fantástico e o absurdo com uma personagem que “nada tem de demoníaco” é o que o autor denomina grotesco realista. A partir daí, estamos diante do chamado grotesco moderno. Segundo o estudioso, neste momento surge um grotesco, em obras dramáticas, desprendido do satírico. Os personagens são como “marionetes rígidas e movidas mecanicamente”. Sobre a questão das marionetes e do corpo biomecânico, aprofundaremos o estudo quando analisarmos a obra de V. Meyerhold.

Uma das grandes modificações identificadas por Kayser na literatura moderna é a origem do grotesco “na cisão do eu e na sua dominação por forças anônimas”,<sup>20</sup> trazendo à tona o estranhamento. Porém, o teórico não identifica esse estranhamento do “eu” na obra de Franz Kafka. Marca, no entanto, a estranheza da relação entre Eu X Mundo. Esse mundo, diz o autor, não é apenas uma força que corrompe, ele entra no cerne da existência, tendo permissão ou não. A conclusão é de que Kafka cria uma nova forma de narrar.

---

<sup>17</sup> KAYSER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 95.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 97.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 124.

Outra “nova forma” apontada pelo estudioso é o grotesco da linguagem, identificado, primeiramente, no poeta Morgenstern. Para Kayser, um traço distintivo do poeta era a “fantasia lingüística, plasmadora de mitos, em plena alegria lúdica”.<sup>21</sup>

Enquanto W. Kayser descreve o grotesco como uma manifestação artística nascida no renascimento, mas desenvolvida apenas no romantismo com características marcantes deste movimento, Mikhail Bakhtin estuda o grotesco embasado nas tradições populares da Idade Média e do Renascimento, fundamentalmente no que concerne ao riso. Vejamos como Bakhtin analisa o riso grotesco na obra de Kayser:

*Kayser concebe o riso grotesco da mesma forma que o vigia de Bonaventura e a teoria do “riso destrutivo” de Jean-Paul, isto é, dentro do espírito do grotesco romântico. O riso não tem o aspecto alegre, liberador e regenerador, ou seja, criador. Por outro lado, Kayser compreende muito bem a importância do problema do riso no grotesco e evita resolvê-lo de maneira unilateral.*<sup>22</sup>

Bakhtin conclui que a teoria de Kayser serve de fundamento teórico para os grotescos romântico e moderno, porém ela não se aplica a manifestações anteriores, especificamente as fases antiga e arcaica, a Idade Média e o Renascimento. O trabalho de Kayser não aborda a questão do riso, tão cara ao estudo de Bakhtin. Este aborda o denominado realismo grotesco através do riso popular como fonte principal para as obras de François Rabelais. A definição de riso popular que o autor nos fornece difere muito daquilo que temos presente em nossa tradição:

*Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.*<sup>23</sup>

<sup>21</sup> KAYSER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>22</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999, p. 45.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

Ao contrário das literaturas grotescas do século XIX e da época contemporânea, a literatura grotesca medieval é ácida em seus ataques aos maus costumes e assume caráter *ambivalente*, conforme denominou Bakhtin. A ambivalência constitui um discurso destruidor que degrada e mortifica o criticado, porém, juntamente com esses aspectos, regenera e renova. Assim, temos:

*No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda recusa das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.*<sup>24</sup>

À luz dos comentários feitos por Bakhtin, observamos a existência de uma totalidade dentro do universo carnavalesco-grotesco medieval. Contrapondo-se aos ideais individualistas que surgem no século XIX (e que perduram até os dias de hoje), percebemos a ambivalência como uma força potencializadora que ao mesmo tempo em que critica o outro, retorna sobre si mesma.

Essa crítica não é feita a um indivíduo ou outro especificamente, mas ao grupo, e aquele que critica não possui uma voz, mas representa a voz de todos, a voz do povo. Além disso, a destruição causada pela sátira renasce através do riso, que age de forma positiva. Assim, o intuito da sátira medieval popular (realismo grotesco) é criticar, destruir, e, definitivamente, rir do que foi criticado. Apesar de toda a destruição e rebaixamento que daí derivam, a intenção é divertir-se na praça com aqueles que escutam as histórias: afinal “a Idade Média é uma grande realização coletiva”, como sugere Segismundo Spina.

Desse modo, temos duas faces presentes no realismo grotesco: a primeira corresponde à destruição, rebaixamento, degradação; e a segunda, mais importante, relaciona-se com o riso e a diversão. Não esquecendo que as realizações culturais populares eram feitas em praça pública, devemos sempre levar em conta que as

---

<sup>24</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, 17 (Destaque nosso).

atividades culturais medievais eram verdadeiras *performances* (termo empregado por Paul Zumthor) que se preocupavam não somente com o *texto*, mas também com a *voz* (importante por ser por intermédio da entonação que chama a atenção), com a *música*, que sempre vai mesclada à poesia medieval, e o *gesto*, que fundamentava o caráter teatral das realizações artísticas medievais.

Toda essa mescla de participações gera uma espécie de miscelânea artística, liderada por intérpretes que, segundo Zumthor:

*São os portadores da palavra poética. Junto-os àqueles que, clérigos ou leigos, praticavam de maneira regular ou ocasional a leitura pública; nenhuma dúvida de que, para seus auditórios, muitos dentre eles mal se distinguiam, até o século XIV pelo menos, dos “jograis” ou menestrais do mesmo calibre. O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos, de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo.*<sup>25</sup>

Tal postura transgressiva,

*No coração de um mundo estável, o “jogral” significa uma instabilidade radical; a fragilidade de sua inserção na ordem feudal ou urbana só lhe deixa uma modalidade de integração social: a que se opera pelo lúdico. Esse é o estatuto paradoxal a manifestar a liberdade de seus deslocamentos no espaço; e, de modo fundamental, a implicar a palavra, de que é ao mesmo tempo o órgão e o mestre. Por isso, o “jogral” liga-se à festa, uma das tribunas da sociedade medieval, ao mesmo tempo desabafo e ruptura, prospectiva e redenção ritual, espaço plenário da voz humana.*<sup>26</sup>

Responsável por mesclar as várias manifestações artísticas, o jogral opera com o que Bakhtin nomeou de *polifonia*, justamente por fazer uso de várias vozes artísticas, mesclando-as ou unificando-as nas diversas manifestações populares ligadas ao ritual do carnaval ou festas populares medievais. Assim, a carnavalização torna a cultura de praça pública medieval uma imensa rede polifônica, no interior da qual, por exemplo, a questão da autoria é questionada, justamente por ser a obra executada por diversas

<sup>25</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 56-57.

<sup>26</sup> ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, p. 65-66.

peças ao mesmo tempo. Todavia, não podemos deixar de salientar que essa polifonia se unifica em uníssona voz durante as festas, a voz do povo. Assim:

*Pode-se afirmar que a cultura cômica da Idade Média [...] era em grande medida o drama da vida corporal (coito, nascimento, crescimento, alimentação, bebida, necessidades naturais), não, porém, do corpo individual nem da vida material particular, mas sim do grande corpo popular da espécie, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos. O grande corpo desse drama satírico é inseparável do mundo, impregnado de elementos cósmicos, e funde-se com a terra que absorve e dá à luz.<sup>27</sup>*

Como sabemos, o riso era visto pela Igreja na Idade Média como manifestação extremamente transgressiva, capaz de se tornar perigosa e, portanto, um comportamento que devia ser controlado. Todavia, como destaca Bakhtin, a cultura do riso foi se disseminando pelos espaços culturais medievais, oferecendo maior liberdade aos ritos e festas populares, tal como a “festa dos loucos”, que inverte todos os símbolos sagrados religiosos, ao relacioná-los com o “plano material e corporal: glotonaria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento etc.”.<sup>28</sup> Dentre as tantas festas de bufonaria na Idade Média, esta, dentre outras, desempenha e exemplifica muito bem a função de “inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte”.<sup>29</sup> Portanto, as festas medievais se aproximam das paródias literárias da época que eram, segundo Bakhtin:

*Criadas durante os lazeres que as festas proporcionavam, e destinadas a serem lidas nessa ocasião, na qual reinava uma atmosfera de liberdade e licença. Isto era permitido nas festas tanto quanto o consumo de carne e a vida sexual. Ela estava impregnada pela mesma sensação de alternância das estações e de renovação num plano material e corporal. Era a mesma lógica do baixo material e corporal ambivalente que presidia a tudo isso.<sup>30</sup>*

---

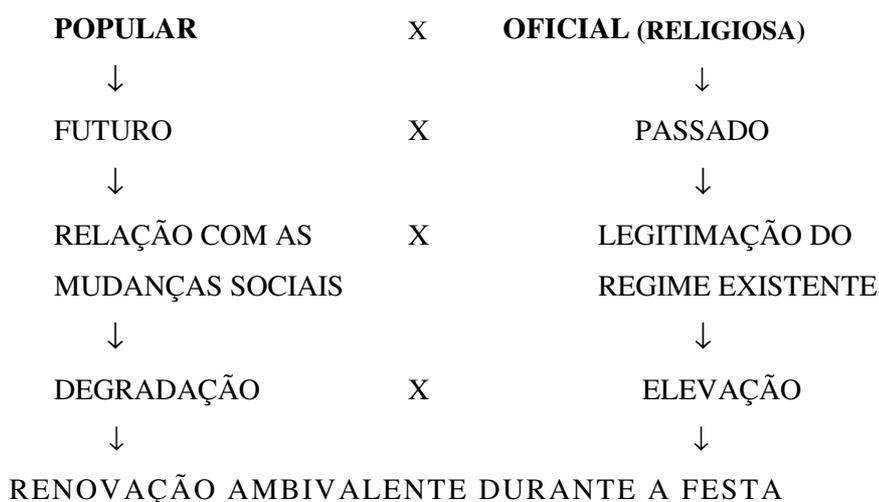
<sup>27</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 76.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 70.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 72.

Baseando-nos nas informações dadas pelo teórico russo, elaboramos um quadro esquemático que opõe a cultura oficial (religiosa) à cultura popular. Desta, nasce uma literatura que pensa no futuro, rindo-se do passado e do presente, mas que preserva a esperança de renovação e melhoria na vida, enquanto a cultura oficial se inspirava, mormente, no passado bíblico e procurava legitimar o regime social existente, mostrando-se conservadora. A alternância entre uma e outra, do ideal e utópico *versus* real e existente, aponta para uma ambivalência renovadora:



Cumpramos ressaltar que as festas medievais — episódios que liberavam as manifestações populares — ainda eram controladas com rigor pela Igreja, pois aconteciam em épocas determinadas por ela. As manifestações culturais apontavam, porém, para uma renovação da esperança da comunidade em um mundo melhor, ou seja, eram de grande importância para o estabelecimento da ordem e da paz internas em países em formação.

Assim, o mundo popular medieval põe em destaque a importância do riso para a superação das dificuldades da vida e, ao mesmo tempo, elemento de integração da cultura popular à oficial, ou mesmo em relação à transformação da cultura oficial num mundo pelo avesso. Percebemos, assim, que o riso medieval, ele próprio é ambivalente:

*O riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte,*

*mas contra o todo, o universal, o total. Constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. O riso celebra sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos. É interessante observar que toda paródia, por menos que seja, é construída exatamente como se constituísse um fragmento de um universo cômico único que formasse um todo.*<sup>31</sup>

Contudo, sabemos que todo riso — tanto o medieval (mais social e universal) quanto o atual (mais subjetivo e individual) — é infernal. Mas, em relação ao infernal, o riso medieval brinca com tudo aquilo que é temido, é “a vitória sobre o medo”:

*O homem medieval sentia no riso a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (terror divino) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito, o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não-oficial, sobre o mundo e o homem [...].*<sup>32</sup>

O riso conscientiza. Ele revela a verdade para o homem medieval, servindo de oposição à hipocrisia, à mentira e à ganância. Exatamente por isso, em razão de seu caráter libertário e verdadeiro, o riso não pode fazer parte da cultura oficial. Bakhtin refere-se a textos sacros que encaram o riso como gesto pecaminoso e vergonhoso. Notoriamente, identificamos nele um inimigo da Igreja que, sob suspeita, se mostra uma organização poderosa, corrupta, mentirosa etc. Porém, o riso medieval não estava à procura de inimigos, tão-somente o alívio para o povo, a dessacralização, a desmoralização e, portanto, a liberdade.

O estudo realizado por Bakhtin sobre o contexto cultural de François Rabelais é uma reflexão sobre o riso enquanto manifestação popular que ocorria na praça pública, com alto grau e caráter de liberdade. Bakhtin analisa suas características e as transpõe

<sup>31</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 76.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 78.

para a literatura. Propõe algumas divisões analíticas, tais como: o vocabulário da praça pública; as formas e imagens da festa popular; o banquete festivo; a imagem grotesca do corpo; o “baixo” material e corporal. E conclui seu estudo com a análise do contexto histórico no qual o riso se inseria, assunto que não pertence ao âmbito deste trabalho.

Quando analisamos o vocabulário da praça pública medieval, não podemos esquecer que o contexto dessa linguagem expressiva é muito diferente daquele em que vivem os nossos contemporâneos, apesar de ainda existirem alguns indícios desse vocabulário nas feiras livres que temos espalhadas pelo Brasil, a título de exemplo. A relutância em entender o que acontecia na praça pública medieval acentua-se com o triunfo do individualismo e subjetivismo no século XIX, e perdura até os dias de hoje.

O discurso dos feirantes, dos ambulantes, dos mascates e até dos charlatões constituía, na época medieval, uma verdadeira *performance* para atrair compradores e negociantes. Além disso, a feira era o local de encontro para manifestações culturais. A apresentação de peças teatrais improvisadas, por exemplo, era algo comum, e os atores eram os próprios vendedores da feira. Assim, a influência que a linguagem do realismo grotesco literário recebe da praça pública é fruto da cultura popular da Idade Média.

Bakhtin identifica na fala do charlatão da feira semelhanças com os elogios que Rabelais anuncia no prólogo de *Gargântua*:

*Sublinhemos que o início do Prólogo, que acabamos de citar, não contém nenhum termo objetivo ou neutro, mas são todos elogiosos [...]. O superlativo domina, aliás, tudo está no superlativo. Mas não se trata de maneira alguma de um superlativo retórico; ele é exagerado, inflado, não sem ironia ou aleivosia; é o superlativo do realismo grotesco. É o avesso (ou melhor, o direito) das grosserias.<sup>33</sup>*

É importante ressaltar que o riso popular (da feira) não é somente baseado no superlativo, ou no discurso do médico charlatão, uma das figuras mais antigas da literatura medieval, mas também em receitas paródicas, apostas, imprecações, pragas e maldições, exageros ligados ao falo, excrementações, juras paródicas e manifestações gestuais. Daí a teatralidade do texto rabelaisiano, e mesmo o de Gil Vicente, pouco anterior ou contemporâneo ao do escritor francês. O fato é que, como podemos perceber, todas as manifestações populares medievais influenciam profundamente as obras de François Rabelais.

---

<sup>33</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 138-39.

Além da palavra, signo estético ou matéria a ser trabalhada pela arte poética, temos outros elementos que se relacionam diretamente com o vocábulo: a forma e o conteúdo. Se a palavra é grotesca, os elementos que se relacionam com ela também. No caso de nosso estudo, o conteúdo grotesco diz respeito às manifestações da corporalidade grotesca. Quanto à forma poética, W. Kayser identifica manifestações grotescas voltadas ao universo de sua teoria do grotesco.

*Ambos (W. Busch e Edward Lear) coincidem também na maneira como utilizam o caráter da poesia com o objetivo de estabelecer uma tensão entre o conteúdo e a forma: o metro, o ritmo, o tom, a rima e o estribilho são empregados com a maior profusão, a fim de criar contrastes desconcertantes com o teor significativo das palavras.*<sup>34</sup>

Igualmente, outro elemento importantíssimo da cultura popular a ser destacado é a idéia de corpo despedaçado, noção que também se liga à cultura popular e ao vocabulário da praça pública:

*Essa descrição anatômica dos golpes que têm como efeito o despedaçamento do corpo é tipicamente rabelaisiana. Na base dessa dissecação carnavalesca e culinária, encontra-se a imagem grotesca do corpo despedaçado que já vimos quando analisamos as imprecações, as grosserias e os juramentos.*<sup>35</sup>

Além disso, Mikhail Bakhtin identifica como grande tema presente nos juramentos de festas populares, a exemplo da “festa do asno”, o despedaçamento do corpo humano. Isso ocorre pelo fato de as pessoas jurarem em nome das partes do corpo de Deus. Assim, em um juramento paródico, o povo despedaçava esse corpo jurado que entrava para a matéria risível do realismo grotesco. É importante mencionar que as partes do corpo possuem também uma íntima relação com o que Bakhtin denomina de “baixo material e corporal”:

*As injúrias e golpes têm um destinatário mais preciso do que no prólogo de Pantagruel. São os representantes da velha verdade sinistra, das concepções medievais, das “trevas góticas”. Lugubrememente sérios e hipócritas, eles são os veículos das trevas do inferno, “larvas fúnebres”, falta-lhes o sol: são os inimigos da*

---

<sup>34</sup> KAYSER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 127. É importante destacar que na página seguinte o estudioso alemão faz referência à “ocorrência lingüística” grotesca. Assim, o signo se carrega de significado para criar a imagem grotesca, ou seja, temos uma relação íntima com o vocabulário da praça pública.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, p. 168.

*nova verdade, livre e alegre [...]. Rabelais faz alusão às denúncias, calúnias, perseguições dos agelastos contra a alegre verdade. Emprega uma invectiva curiosa: esses inimigos vieram para “criticar”, “acusar”, mas Rabelais vê aí o termo cu e dá-lhe assim um caráter injurioso e degradante. A fim de transformar esse verbo em palavrão, fá-lo aliterar com “culettans” (esfregando o cu).*

*No último capítulo de Pantagruel, Rabelais desenvolve esse modo de invectiva. Fala dos hipócritas que passam o seu tempo “na leitura dos livros pantagruélicos”, não para se divertirem, mas para prejudicar as pessoas “a saber, articulando, monorticulando, torticulando, cuando, colhonando, e diabiculando, isto é, caluniando”.<sup>36</sup>*

Observe-se que Bakhtin faz referência ao “baixo” material e corporal no que diz respeito às injúrias e imprecções, que acabam sendo motivo para a utilização, também, de termos ligados a esse baixo corpo, tais como “cu” e “colhão”. É importante notar que esse rebaixamento é feito pelo fato da matéria fecal e o próprio “cu” estarem ligados à terra, ao baixo, àquilo do interior do homem que está em constante relação com o mundo exterior. Percebemos, portanto, que Bakhtin analisa até mesmo esse aspecto com a intenção de fazer com que os críticos de Rabelais renasçam na *excrementação*, pois os órgãos do “baixo” corporal estão todos ligados ao ciclo constante pelo qual a vida passa: vida / morte, morte / renascimento. Renascimento entendido como melhoria do ser imperfeito, ou seja, através da morte o corpo renasce, e isso acontece com o intuito de melhorar a existência humana na terra em busca de um ideal já renascentista que é a perfeição do corpo.

Na simbologia, os excrementos são dotados de força, simbolizam uma potência biológica sagrada, a qual residiria no homem e que, mesmo depois de evacuada, ainda poderia, de certo modo, ser aproveitada. E, desse maneira, aquilo que na aparência é “uma das coisas mais desvalorizadas, seria, ao contrário, uma das mais carregadas de valor: os excrementos são o útero placentário onde a vida se regenera”.

Para Bakhtin, a ingestão também está relacionada à festa popular, ocasião em que se manifestava, principalmente ao banquete. Assim como o falo e os excrementos, a comida e a bebida são elementos de encontro do homem com o mundo. Os temas ligados ao banquete na obra de Rabelais são variados. As menções ao banquete começam muito antes dos textos de Rabelais. Surgem em literatura sob a forma de paródia, com base no banquete bíblico. Estamos cientes de que há uma obra muito

<sup>36</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 149.

difundida na Idade Média, a *Coena Cipriani*. O volume contém referências a santos, já canonizados pelo mundo medieval, tratando-os como ladrões; e o próprio Cristo, a fim de aliviar seus sofrimentos, tem de embebedar-se com vinho.

As comparações entre o banquete bíblico (sacro, divino) e o das festas populares, cheias de atos “sujos”, ricas em demonstrações de gula e voracidade, remetem-nos a uma dessacralização do mundo organizado. Em nossos dias, ainda persiste um dito popular-religioso que afirma ser “pecado jogar comida fora”. Pois Bakhtin diz justamente o contrário:

*Toda a obra, no seu conjunto, toda a massa verbal, está impregnada pelo espírito do banquete. O jogo livre com as coisas sagradas constitui o tom essencial da sociedade do simpósio medieval [...]. Não compreenderíamos o espírito do simpósio grotesco, se não levássemos em conta o elemento profundamente positivo do triunfo vitorioso, inerente a toda imagem de banquete de origem folclórica. A consciência de sua força puramente humana, material e corporal penetra o simpósio grotesco. O homem não teme o mundo, ele vence-o, degusta-o. Na atmosfera dessa degustação vitoriosa, o mundo toma um aspecto novo: colheita excedente, crescimento generoso. Todos os terrores místicos dissipam-se (apenas os usurpadores e os sustentadores do mundo velho agonizante vêm assombrar os banquetes).<sup>37</sup>*

Assim, percebemos a existência de um banquete-mundo-corpo. O banquete é para sustentar o corpo que degusta o mundo e mantém o banquete vivo. Temos, também, a imagem do corpo que come e incha (assim como a mulher na gravidez). Ao falarmos do banquete vivo, temos ainda o corpo vivo, a barriga que incha, tal como em um ritual de fertilidade. Portanto, trata-se de um mundo cíclico e perfeito. Destarte, identificamos estreita relação entre as imagens da alimentação, integradas mormente ao corpo e aos ritos de fertilidade. A comida marca, pois, o encontro do homem com o mundo e o liga a este também. No que tange à tendência ao excesso e abundância característicos dos banquetes, prossegue Bakhtin:

*Constitui o fundamento da imagem de banquete popular, choca-se e encavalga-se contraditoriamente com a cupidez e o egoísmo individuais e de classe. Aqui e lá, encontram-se “muitos” e “demais”, mas o sentido de concepção do mundo e o julgamento de valor são profundamente diferentes. Na literatura de classe, as*

---

<sup>37</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 259.

*imagens de banquete são complexas e contraditórias; sua alma, sinônimo de abundância popular herdada do folclore, não vive em boa comunhão com o corpo limitado, individual e egoísta. As imagens do grande ventre, da boca escancarada, do falo enorme e a imagem popular positiva do “homem saciado”, aparentadas às imagens de banquete, revelam um mesmo caráter complexo e contraditório. O grande ventre dos demônios da fecundidade e dos heróis populares glutões transforma-se na grande pança do abade simoníaco insaciável. Entre esses limites extremos, a imagem conhece uma vida desdobrada, complexa e contraditória.*<sup>38</sup>

Assim, deparamo-nos com glutões que são verdadeiros representantes do cômico popular, o que não combina com o banquete denominado por Bakhtin de egoísta e de classe. O corpo não combina com o excesso popular, no banquete burguês. No entanto, é um elemento de grande importância no banquete popular por ser o excesso a forma de ligação do corpo com o banquete e com o mundo “comido” pelos glutões.

Outro ilustre estudioso que aborda a questão do grotesco é o diretor teatral russo Vsevolod Meyerhold (1874-1942). Somente após leitura de sua obra, identificamos que sua teoria do corpo biomecânico faz referências ao grotesco. Assim, seu estudo demonstra a ocorrência de um grotesco corporal. Em outro registro apurado, identificamos alusão ao estudo biomecânico do autor e sua influência na dramaturgia, conforme sugere o comentário de A. Cavaliere, a seguir:

*O Inspetor Geral, de Meyerhold, com suas linhas estéticas “deformantes” e “deformadas”, suas proporções aumentadas e suas imagens “exageradas” e de traços “distorcidos” aponta certamente para uma espécie de “bufonaria trágica” que o próprio Meyerhold já tentava definir em seus escritos teóricos de 1912, onde trata a questão do grotesco cênico.*<sup>39</sup>

Apoiados por outra referência textual, desta feita defendida por Maria Zulmo M. Kulikowski, admitimos que a teoria de Pirandello é a que mais se próxima da compreensão que fazemos do trabalho de Meyerhold:

*Pirandello, um dos criadores do “grotesco” no teatro italiano, no seu ensaio O Humorismo (1968) relativiza essa diferença e aproxima o riso da dor, as facetas*

<sup>38</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 255.

<sup>39</sup> CAVALIERE, Arlete Orlando. *O inspetor geral de Gogol-Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1991, p. 191.

*dolorosas da alegria e as facetas risíveis da dor, o sério ao ridículo, pois nada é mais sério que o ridículo nem mais ridículo que o sério. Para esse autor, o humorismo grotesco leva consigo o “sentimento do contrário”. Aproximando o grotesco à farsa, faz ressalva de que não se trata da farsa vulgar que provoca o riso gordo e sim de uma farsa transcendental.*<sup>40</sup>

Paralelamente a esses estudos, Cláudio Aquati também pesquisa em seu trabalho abordagens de outros estudiosos do grotesco, a exemplo de Phillip Thomson, que encara o grotesco como uma categoria inconstante, cheia de conflitos entre o cômico e o terrível; e da obra de Geoffrey Harphram, que aborda o grotesco ao modo de Thompson, porém relacionando-o à idéia de marginalidade. Por fim, adicionamos à nossa reflexão as especulações teóricas de Stallybrass e White, pois:

*Stallybrass e White (1986) procedem a uma aplicação dos conceitos de Bakhtin a um contexto social e exploram as polaridades simbólicas do sublime e do ordinário para obter as diretrizes de um exame das relações entre o corpo humano, as formas psíquicas, o espaço geográfico e a formação social. Eles demonstram que esses domínios, construídos dentro de hierarquias de alto e baixo, inter-relacionadas e dependentes, nunca são inteiramente separáveis: transgredindo as regras da hierarquia e ordem em algum desses domínios, os autores asseveram que não só é provável haver conseqüências nos outros três, como também, em certas instâncias, interpenetram-se para produzir mudanças políticas. Fazendo a oposição entre discurso clássico e discurso grotesco, concluem que, por um lado, o clássico se apresenta elevado, sério, refinado, puro, homogêneo, fechado, completo, proporcionado, simétrico, digno, decoroso; por outro lado, que o discurso grotesco se apresenta impuro, vulgar, mascarado e confuso, irresponsavelmente mutável, indecente e exorbitante.*<sup>41</sup>

Após a descrição das diferentes abordagens e teorias do grotesco, nosso intuito é demonstrar a existência (ao menos uma tentativa de perceber) dentro dessas teorias, de uma outra possibilidade: a teoria do corpo grotesco. Se não existe uma teoria definitiva sobre o grotesco enquanto categoria, como criar uma teoria de sua subcategoria, o corpo grotesco? Analisamos a teoria bakhtiniana do corpo grotesco e a interseccionamos com

---

<sup>40</sup> KULIKOWSKI, Maria Zulma Meriondo. *Seria cômico se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1997, p. 18.

<sup>41</sup> AQUATI, Cláudio. *O grotesco no Satiricon*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1997, p. 13.

estudos existentes sobre a questão do corpo. A partir daí, buscamos aproximarmo-nos do ponto de vista que os escritores analisados têm sobre o corpo em sua respectiva época, início do século XX.

#### 1.4. CORPO GROTESCO

Para fazermos uma análise do corpo grotesco, devemos partir da dicotomia bakhtiniana: corpo macrocósmico e corpo microcósmico. O primeiro diz respeito ao que está ligado à história; sua evolução temporal também leva em conta a sua relação com o mundo enquanto espaço de vivência universal. No que diz respeito ao microcósmico, o corpo descobre seu espaço no mundo e faz com que sua interioridade interaja com este mundo que está à sua volta. Assim, temos:

*Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco.<sup>42</sup>*

A imagem grotesca do corpo, segundo Bakhtin, obedece a um alto índice de hiperbolização não apenas porque é denegrado, como ressaltaram alguns estudiosos anteriores ao russo, mas por ser, segundo ele, ambivalente. A título de ilustração, Bakhtin utiliza a imagem de um gago que não consegue proferir sequer uma palavra, quando então surge Arlequim e lhe dá uma forte cabeçada no estômago, fazendo com que a palavra saia, nasça (a relação do parto, do nascimento, com o grotesco). Temos, nesse caso, um exemplo do que ele chama, por assim dizer, aspecto topográfico do avesso corporal:

---

<sup>42</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 23.

*O aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto; a palavra localiza-se na boca e no pensamento (cabeça), enquanto aqui ela é remetida para o ventre, de onde Arlequim a expulsa com uma cabeçada. Esse gesto tradicional, chute no ventre (ou no traseiro), é eminentemente topográfico, encontra-se aí a mesma lógica da inversão, o contato do alto com o baixo. Além disso, aqui há também o exagero: os fenômenos corporais que acompanham as dificuldades de elocução nos gogos são exagerados a ponto de se transformarem em sinais de parto, e em seguida a pronúncia de uma palavra desce do aparelho articulatório ao ventre. Dessa forma, uma análise objetiva permite revelar nessa pequena cena as propriedades essenciais e fundamentais do grotesco, o que a torna extremamente rica e completamente carregada de sentido, até nos menores detalhes. Ela é ao mesmo tempo universalista: é uma espécie de drama satírico da palavra, o drama do seu nascimento material ou do corpo que traz a palavra ao mundo. O realismo extraordinário, a riqueza e o alcance do seu sentido, um profundo universalismo marca essa cena admirável, da mesma forma que todas as imagens do cômico autenticamente popular.<sup>43</sup>*

Ainda em Rabelais, Bakhtin analisa a cena da construção de uma abadia que, depois de concluída, é comparada com a imagem de um falo gigantesco, sólido e viril, transformando-se em algo que possui vida, cheio de energia, nada restando do destronado conjunto da abadia, com seu falso ideal ascético, sua eternidade abstrata e estéril. Na construção da muralha de Paris, vemos o corpo humano usado como apoio de construção (“o traseiro das mulheres é a grande muralha intransponível”). Desse modo, temos a corporificação de uma defesa da cidade — a relação entre o corpo e o mundo se expande quando o muro é substituído pelo traseiro das mulheres de forma grotesca.

Contrário ao corpo medieval, temos o contemporâneo. Sobre este, Bakhtin chega ao seguinte veredicto:

*Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido; emigraram para o plano da vida corrente, privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. Na sua nova concepção, eles não podem mais servir para exprimir uma concepção de mundo como faziam antes.<sup>44</sup>*

---

<sup>43</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 270.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 280.

Contrária a essa imagem individual do corpo, típica do mundo contemporâneo, deparamo-nos com a imagem de um corpo universal, original, na cultura popular, que expressa, igualmente, numa concepção cômica do corpo, obscenidades, travestis degradantes, despedaçamento do corpo, injúrias, imprecações e inversões topográficas corporais, utilizando-se da imagem do corpo grotesco ou do “baixo” material e corporal como um universo em construção sempre inacabado.

Para Rabelais, o corpo é a mais perfeita forma de organização da matéria, portanto, é a chave que dá acesso a toda a matéria. A matéria universal desvenda a verdadeira natureza do corpo e todas as suas possibilidades superiores: no corpo humano, a matéria torna-se criadora, produtora, destinada a organizar e vencer todo o cosmos; no homem, a matéria assume um caráter heróico, segundo Bakhtin.

Mas, raciocinando, se o corpo corresponde a uma parte do cosmo, o que é então o “baixo”? Nas palavras do oráculo de “A divina garrafa”, que consta na obra de F. Rabelais, as riquezas que estão escondidas na terra são muito superiores a tudo que existe no céu, na superfície da terra, nos mares e rios. Finalmente, Bakhtin conclui dizendo que “A verdadeira riqueza, a abundância não residem na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo”.<sup>45</sup>

Sabendo que o “baixo” é a matéria nova, a riqueza, o superior a ser atingido no universo do realismo grotesco, veremos como se realiza esse movimento para baixo. Primeiramente, o “baixo” é essencial ao realismo grotesco como manifestação de destronamento, de rebaixamento das coisas elevadas, remetendo-as ao universo material e corporal. Esse movimento de rebaixamento não tem nenhuma relação com o “rebaixamento” de nossos contemporâneos, que é denegridor, destruidor. Por outro lado, o rebaixamento contemporâneo não manifesta caráter ambivalente, e restaurador da ordem, tal qual o mundo às avessas da Idade Média:

*A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora.*<sup>46</sup>

<sup>45</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 323.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 325.

O que existe, de fato, na cultura popular medieval é um mundo ao contrário. Neste, encontramos imagens do realismo grotesco que, para a sociedade oficial, são totalmente negativas. Se na cultura oficial, o corpo normalmente é expurgado, denegrido, no realismo grotesco, o corpo é visto como centro do universo, como fonte revitalizadora, principalmente através de seus orifícios, locais de contato entre o mundo interior e exterior. Portanto, a defecação, a urina, as necessidades fisiológicas, o comer e o beber são atos sagrados na cultura popular e no realismo grotesco, justamente por se manifestarem como forças renovadoras e por utilizarem palavras de um mundo em devir, não calcado em modelos padronizados pela cultura oficial.

Cumprir destacar, dentro da teoria bakhtiniana, contudo, que as degradações de personagens históricas como Alexandre Magno, para nossa ilustração, fazem parte desse universo ambivalente, que elimina as diferenças de classe e posição social. Em *Gargântua*, outro exemplo, quando ricos e pobres chegam ao inferno, se igualam, embora a cultura oficial se aproveite da visão do inferno carnalizado para apresentá-lo como um “local do acerto de contas”. Tal concepção, fruto das necessidades e conveniências da cultura oficial, fundamenta-se nos valores superiores da ideologia cristã oficial. Pode-se concluir a partir daí que, em virtude dessa polaridade entre louvor/injúria:

*Seria superficial e radicalmente errôneo explicar essa fusão alegando que, em cada acontecimento real e em cada personalidade real, os traços positivos e negativos estão sempre misturados: há motivos para louvar, assim como para injuriar. Essa explicação é estática e mecânica, considera o fenômeno como algo isolado, imóvel e totalmente acabado; e são princípios morais, abstratos, que presidem ao isolamento de certas propriedades (positivas ou negativas).*

*Em Rabelais, o louvor-injúria refere-se a tudo que tem uma existência verdadeira e a cada uma das suas partes, pois toda criatura morre e nasce ao mesmo tempo, o passado e o futuro, o ultrapassado e o novo, a velha e a nova verdade fundem-se nela. E por menor que seja a parte do presente que tomemos, aí encontramos sempre a mesma fusão, profundamente dinâmica: tudo o que existe – o todo como cada uma das suas partes – está em fase de devir, e portanto é risível (como tudo em devir), mas deve constituir o objeto de gracejos alegres.<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 365.

Se de um lado temos o corpo grotesco fundado nas tradições populares da Idade Média e do Renascimento, de acordo com Mikhail Bakhtin, por outro, há um consenso da crítica em dizer que no movimento que se convencionou chamar de romantismo teve início uma notável revolução nas artes. Essa grande mudança ocorreu em vários aspectos. Um deles é a forma como o homem começou a ver o corpo. É interessante notar que o corpo do homem moderno, “individualizado”, é carregado de ambigüidade. Daí, a insatisfação de homens e mulheres com o próprio corpo.

Há uma busca pelo “corpo perfeito” (industrializado, atlético, etc.) que sob determinada ótica é grotesca. Entretanto, manter-se fora do padrão de beleza é, também, aos olhos alheios, uma deformação. Assim, o Ser homem-corpo na sociedade contemporânea e a relação homem X corpo são carregadas de paradoxos. Talvez a aceitação do grotesco como parte integrante do corpo sublime resolvesse o problema. Destarte, teríamos um retorno da visão medieval do corpo.

Percebe-se, então, que a noção de corpo que surge na estética romântica é completamente dissonante do corpo grotesco medieval. Apesar de ainda ser um corpo paradoxal, a visão que se tem dele é outra, completamente individualizada. O corpo que surge no romantismo é sempre comparado com o outro; não há aquela união corporal-universal que existe na corporalidade grotesca teorizada por Bakhtin. Assim, quando o corpo do eu é comparado com o do outro, um deles é rebaixado, é inferiorizado, é deformado. Não esmiuçadas, mas apontadas por Wolfgang Kayser em seu trabalho, as ditas “deformações”, “aberrações”, etc. são, todavia, marcas de uma nova forma de se ver o corpo. Essa nova percepção do corpo chega ao final do século XIX e início do século XX com os simbolistas e, principalmente, com os decadentistas.

O movimento decadente formado pela elite intelectual do final do século XIX se contrapõe à *Belle Époque* vivida pelas classes baixas e os mais abastados. O sentimento de que o mundo vive uma época de paz e tranqüilidade se esfacelará em 1914. Ao contrário, os intelectuais “percebem um certo ar de cansaço, uma vaga idéia de algo que morre, um mundo em decomposição”, como diz Fúlvia Moretto<sup>48</sup>. Algo muito similar ao sentimento que acompanha Des Esseintes, o personagem de *A rebours*, de J.-K. Huysmans (traduzido no Brasil com o título *Às avessas*).

Em contrapartida, há uma vontade de lutar por parte da intelectualidade. Essa luta contra o fastio se dará no campo estético. A luta é estética e rememora a grande

---

<sup>48</sup> A metonímia de um mundo em decomposição, quando comparado com o também decomposto corpo, é possível dentro das estéticas finisseculares.

transformação trazida pelo romantismo ao campo das artes anteriormente. O decadentismo e o simbolismo eram, na verdade, uma conclusão dos ideais românticos, porém “já travestidos de traços não pertencentes a estes”, como diz Fúlvia Moretto.

Apesar dos movimentos decadentista e simbolista possuírem uma mesma origem, suas características estéticas diferenciam-se sensivelmente em Portugal e Brasil. A respeito da obra decadentista portuguesa em geral, o estudioso José Carlos Seabra Pereira afirma quais são as características fundamentais:

*A inspiração macabra ou lúgubre, o alternar de ambientes de miséria e de luxo, o gosto de atitudes e figuras singularizadas pelo cinismo, pela crueldade ou pela má-conformação, as colorações roxeadas, o léxico rebuscadamente técnico ou antigo e já certas obsessões estilístico-vocabulares [...].<sup>49</sup>*

Outras características decadentistas apontadas pelo estudioso que influenciam nossa análise são: utilização de letras maiúsculas; a imagem do excêntrico finissecular; mescla de aspectos díspares (ex: mulher-anjo, bálsamo do sofredor.); desencanto do eu consigo mesmo; incapacidade para se conhecer e se possuir completamente; intelectualismo que se transforma em egotismo pelo fato de ter uma personalidade excepcionalmente excêntrica e doente; o egotismo traz um sofrimento refletido; a amargura interior, próxima à dor metafísica se transforma em fatalismo; o decadentista, herdeiro do romantismo, é filho da desventura; há, ainda, um pessimismo existencial que atinge as raias do absurdo; ainda surgem tópicos como a maldição do nascimento; apologia à esterilidade; e, assassinato do filho recém-nascido. As características formais utilizadas pelos decadentistas portugueses são:

*Indissolúveis numa expressão estilística pouco afeita já a traços percucientes dos alvares nefelibatas (sufixação em -al, -ante, -escente, -escência; metáforismo litúrgico; instrumentação verbal; liberação prosódica), mas polvilhada de uma ou outra aliteração, de imagística sintomática, numa linguagem arcaizante ou de léxico rebuscado, os elementos decadentistas acima referidos são coroados [...] por outro extremamente chocante: o mórbido comprazimento, com inédita intensidade, no necrofilismo e na estesia do repugnante, do pestilento, da doença e da deformação.<sup>50</sup>*

<sup>49</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 10.

<sup>50</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. *Op. cit.*, p. 17-18.

Retomando os temas preferidos do decadentismo, temos a vontade romântica do indivíduo de se libertar que se potencializa no “eu”, porém, mais adiante, no decadentismo, essa vontade não sacia, antes traz um vazio psicológico profundo:

*Mais uma vez os poetas defrontaram-se com uma escolha – entre serem neurastênicos, completamente dedicados ao culto mórbido do ego pessoal, [...] ou darem uma estatura maior às suas meditações sobre a mortalidade, tornando a preocupação pessoal uma contemplação do Ego Universal.<sup>51</sup>*

Assim, a vontade de se libertar se transforma em um problema místico-transcendental e traz a discussão. Além disso, há uma vontade irracional, discutida à exaustão por Arthur Schopenhauer, e, por fim, o mundo se torna representação do inconsciente. Segundo Anatol Rosenfeld:

*O homem já não difere dos animais, nem das plantas [...] A ordem é apenas aparente, no fundo reina o caos. [...] Agitamo-nos num mundo que é “representação”. [...] No fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada.<sup>52</sup>*

Ao visitarmos o pensamento de Schopenhauer — um dos principais teóricos da arte decadente e da arte moderna, analisamos qual a sua concepção de corpo:

*Esse início (o conhecimento do mundo) é dado na ação experimentada pelos corpos animais enquanto objetos imediatos, isto é, como conjunto de sensações. O que quer dizer que todas as mudanças experimentadas por um corpo animal são imediatamente sentidas. Através do sentimento do corpo próprio, a percepção de todos os outros objetos se realiza. Dito de outro modo, o cérebro recolhe os dados dos sentidos*

---

<sup>51</sup> BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 91.

<sup>52</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*, Vol. I. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 66.

*interno e externo (as múltiplas e concomitantes sensações), e os sintetiza para formar intuições.*<sup>53</sup>

O corpo, para o decadentista, é visto com um certo desprezo pelo fato de as ações se realizarem conjuntamente com a sensação cerebral que se tem dela, ou seja, a intuição. Talvez o corpo seja visto dessa maneira pelo fato de tudo possuir uma certa imutabilidade na estética decadentista. Enquanto os simbolistas buscavam as vontades, os decadentes faziam ao contrário: demonstravam certo desprezo pela Vontade e a colocavam contraposta à Inteligência. A Inteligência (mundo sensível) trará uma solução: o não-desejo, portanto, a libertação do artista realizar-se-á através da arte (o que evita uma figura neurastênica e patológica, para A. Balakian) e esta será contemplada com certo tédio, que será evitado pela procura de sensações refinadas:

*O decadentismo é o extremo e exacerbado individualismo, mais acentuado do que o romântico, é um cansaço de quem vive os últimos tempos mas que, ampliando-se, ultrapassa seus limites históricos [...]. Com o decadentismo o lirismo pessoal readquire seu sentido puro [...]. A poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um “eu” isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitivamente. Sabe que a razão não lhe dará respostas. Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão.*<sup>54</sup>

A inquietação metafísica para o decadentista é muito cara. Ela se expressa em sua sensibilidade através do signo (corpo sensível, portanto, inserido no Mundo das Vontades schopenhaueriano), e será transmitida por todo o poema, tal como a música, de forma múltipla. Daí a idéia de “sugestão”, porém esta não é gratuita: “a conquista do impreciso se faz com precisão”.<sup>55</sup> O artista, a partir de então, completamente cômico de seu fazer, reflete, mesmo que de forma indireta, sobre o seu labor, o seu fazer poético. O problema da definição das palavras: a palavra (signo-corpo) significa na poesia? Teríamos, então, a palavra-signo como metáfora e/ou metonímia do corpo? Portanto,

<sup>53</sup> FONSECA, Eduardo Ribeiro da. *Mundo e corpo em Schopenhauer e Freud*. Curitiba: Dissertação de Mestrado, 2004, p. 20.

<sup>54</sup> MORETTO, Fúlvia L. M. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989, p. 33.

<sup>55</sup> CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. Introdução e tradução de Augusto de Campos. 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 85.

levantamos uma outra questão: será que o decadentista vê especificamente a questão do corpo como um conflito para sua reflexão metafísica?

Com Nietzsche, o signo (mundo sensível/inteligente) é a idéia (mundo das vontades) e vice-versa. Tal abordagem avança até o modernismo, passando pelos nossos autores. Em *O corpo impossível*, Eliane Robert Moraes enfatiza que “a Salomé de Wilde nas ilustrações estranhas e sinuosas de Beardsley é muitas vezes identificada a um andrógino; o mesmo acontece com as telas de Moreau, onde testemunha-se o encontro de virgens e efebos a um só tempo assexuados e lascivos [...]”.<sup>56</sup> Dentro da relação mundo inteligente *versus* mundo das vontades, George Bataille descreve uma orgia sexual (ato puramente corporal), em que o corpo do poema torna-se o fulcro da realização poética dentro do decadentismo, afinal:

*[...] a orgia não é o limite a que o erotismo chegou no quadro do mundo pagão. A orgia é o aspecto sagrado do erotismo, onde a continuidade dos seres, para além da solidão, atinge sua expressão mais sensível. Mas num sentido somente. A continuidade, na orgia, é difícil de ser atingida, os seres, em última instância, estão nela perdidos, mas num todo confuso. A orgia é necessariamente decepcionante. Ela é em princípio negação acabada do aspecto individual. A orgia supõe, exige a equivalência dos participantes. Não só a individualidade própria é submergida no tumulto da orgia, mas também cada participante nega a individualidade dos outros. A orgia é aparentemente a inteira supressão dos limites, mas não pode fazer com que não sobreviva nada de uma diferença entre os seres a que, por outro lado, está ligada a atração sexual.*<sup>57</sup>

Estamos em face da ruptura do homem com o pensamento teológico e platônico; mais próximos, portanto, dos estudos de F. Nietzsche, que vê no mundo sensível, do corpo sensual, o seu objeto. Nietzsche recusa em absoluto o dualismo corpo-mente. Para o filósofo alemão, o corpo é uma “grande-razão”.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002, p. 30.

<sup>57</sup> BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987, p. 121.

<sup>58</sup> “Nietzsche define o corpo enquanto uma multiplicidade de impulsos, denominados, na filosofia tardia, vontades de potência. Os múltiplos impulsos lutam entre si para intensificar a potência, assim formam uma hierarquia, uma estrutura, um corpo, um organismo, onde há aqueles que mandam e outros que obedecem. Esta relação de mando e obediência é definida como atividade de interpretação, de valoração. Nesses termos, ao recusar o dualismo corpo-mente, Nietzsche propõe um novo paradigma para o conhecimento ou para a interpretação, que parte do corpo enquanto ‘grande razão’, isto é, no lugar do discurso da representação do sujeito racional, surge a concepção de interpretação enquanto atividade fisiopsicológica.” In: RAMACCIOTTI, B. M. L. *Nietzsche: fisiopsicologia experimental ou como filosofar com o corpo para tornar-se o que se é*. São Paulo: Tese de Doutorado, 2002, p. 12.

Na mescla de Ação com Vontade, por parte dos intelectuais e artistas, há uma tentativa de busca das vontades inatingíveis, há o desejo de atingir novas realidades, a intenção de encontrar as vontades na inconsciência, através do próprio corpo. Porém, o corpo moderno é fisiopsicológico (ver nota 58) e este pode fazer tudo, é a idéia nietzscheana do homem-além-do-homem, da vontade de potência. O corpo moderno está no limiar daquilo que é permissível e daquilo que faz parte da loucura, do lado animal, assassino e extravagante, ou seja, o que não faz parte das regras de conduta social.

O corpo moderno, portanto, pode ser/fazer o que seus impulsos desejarem. É um universo dentro de outros universos possíveis e em contato constante (uma espécie de microcosmo dentro de um macrocosmo). Sendo assim, dentro de uma visão grotesca do corpo, podemos dizer que as idéias de Schopenhauer e Nietzsche se aproximam das teorias de W. Kayser sobre o grotesco. Contudo, as teorias podem se aplicar dentro de um realismo grotesco bakhtiniano; no entanto, influenciadas por um pensamento moderno. Ressaltamos, porém, que a maneira como as questões do corpo foram discutidas na teoria dos filósofos não faz com que este corpo seja grotesco filosoficamente. A deformação, o exagero, o risível-sarcástico, enfim, o corpo grotesco moderno é uma obra dos artistas.

Resta mencionar ainda o corpo grotesco, sob a ótica de Meyerhold. Ele tem a particularidade de marcar uma postura alternativa relacionada à forma como o corpo grotesco é visto. Porém, sua visão é baseada também num estudo popular. O teatro de feira foi uma fonte inspiradora pelo fato de passar uma interação maior entre ator e público pelo fato de romper com um teatro fingido, distante do real. Assim, Meyerhold constrói a teoria do grotesco cênico que possui uma tendência de igualar os opostos:

*De una manera impresionante, el gótico equilibra lo positivo y lo negativo, lo celeste y lo terrestre, lo bello y lo feo, incluso realzando la fealdad, lo grotesco impide a la belleza convertirse en sentimental (en el sentido schilleriano). Lo grotesco permite abordar lo cotidiano, en un plano inédito. Lo profundiza hasta el punto de que lo cotidiano deja de parecer natural. Más allá de lo que vemos, la existencia lleva en sí un inmenso sector de misterio. Lo grotesco busca lo supranatural, sintetízala quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal. También, impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible.<sup>59</sup>*

---

<sup>59</sup> MEYERHOLD, V. F. *Teoría teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971, p. 61.

Meyerhold desenvolveu sua teoria partindo do princípio de que seus atores deveriam se dirigir diretamente ao público e às vezes esquecer um pouco de seu personagem. Assim, o espectador interage com o espetáculo e o ator não representa apenas, mas transforma seu corpo em um mensageiro ideológico:

*Meyerhold cria o conceito de ator-tribuno, aquele ator ao qual não cabe apenas interpretar seu papel mas também agitar politicamente, distanciando-se de seu personagem de vez em quando para tornar mais clara sua mensagem ideológica. [...] Meyerhold se outorga a tarefa de formar o novo ator, o ator proletário, livre da neurastenia de um pesado psicologismo, capaz de operar seu próprio corpo, ágil e sem bloqueios, como a uma máquina biológica. Influenciado pelas idéias produtivistas de Taylor e pela teoria dos reflexos condicionados de Pavlov, Meyerhold desenvolve a biomecânica, conjunto de exercícios básicos que ajudam o ator a ter um maior controle sobre o seu corpo em situações dramáticas. O ator biomecânico é ágil, otimista, feliz, simples; não precisa de disfarces ou maquiagem.<sup>60</sup>*

Se a exigência física de um ator era enorme para construir um personagem com corpo biomecânico, qual a função deste no teatro? Fugir do psicologismo. Assim sendo, a ação precede a reflexão, porém é a racionalização do movimento que determina o local do corpo no espaço cênico. Temos, então, uma preocupação formal, uma metalinguagem teatral.

*Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definida. Quería que sus gestos y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad.<sup>61</sup>*

---

<sup>60</sup> DIAS, Anna. *Meyerhold e a revolução no teatro ou: quando a revolução política exclui a revolução artística*. Disponível na World Wide Web: <http://www.nehac.triang.net/artcultura/ana.html> [citado em: 17 de setembro de 2006]

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, p. 198.

Os movimentos biomecânicos possuem uma *performance* consciente que sugere ao espectador (eu) que se transforme em criador — completando o movimento do ator (outro). Porém, no auge de seu pensamento, Meyerhold exige de seus atores uma preparação técnica profunda. A partir de então, segundo Carlos Canavese, temos pontos de contato entre sua teoria do corpo biomecânico com a Física:

*El movimiento, como una nueva ley que gobierna al mundo. Lo dinámico supera a lo estático, el hieratismo es superado por el juego escénico, el movimiento preciso; es la asimilación de la Tecnología al arte, o un arte de la Tecnología, entendiendo a la Tecnología como la aplicación de una herencia científica. La Biomecânica utiliza los tres Principios de la Dinámica, establecida por Newton en el siglo XVI. Los Principios de Inercia, de Acción y Reacción y de Masa, que aunque no se han hallado hasta ahora textos en los que se haga referencia directa a la utilización manifiesta de estos principios en su técnica, se los puede inferir de la reconstrucción de la técnica que proponía a sus actores. Su dramaturgia es profundamente racional. La Metafísica, el psicologismo, son rechazados como bases para la génesis del arte.<sup>62</sup>*

Para completar nossa análise do corpo biomecânico, imaginamos um corpo macrocósmico (que se torna microcósmico na relação com o universo exterior) agindo como uma máquina. Seu ritmo é perfeito, seu movimento é perfeito, o corpo em si é perfeito e até mesmo a forma como o corpo se desloca no espaço é perfeita. O que seria grotesco em algo tão perfeito? A própria perfeição. Afinal, temos um corpo submetido aos poderes do universo.

*El juego biomecânico es em principio, una combinación de toda la gama mecánica e circense, del ritmo y la dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del music-hall, del salto, del equilibrio, que se conjugan en base a una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales, y sirviendo de medio de expresión de un personaje, que participa en un proceso dinámico. El actor biomecânico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores.<sup>63</sup>*

---

<sup>62</sup> CANAVESE, Carlos. *Vsevolod Meyerhold*. Disponível na World Wide Web: <http://www.teatro.meti2.com.br> [citado em 24 de setembro de 2006].

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*.

Por fim, temos a teoria esperpêntica do autor teatral espanhol, Ramón Del Valle-Inclán, muito similar aos estudos de V. Meyerhold. Vejamos:

*Y las figuras grotescas por excelencia son los muñecos de guiñol, los maniqués, las marionetas etc. (es decir, juegos mecánico caricaturescos) porque sugieren de modo lúdico una desviación radical e inquietante de las cosas que nos son familiares. Por su cuerpo pequeño, el títere es un símbolo eficaz de la pequeñez espiritual del hombre, de la ausencia de autenticidad: la divergencia entre lo que se dice que el hombre es y lo que es en realidad. Pero, lo que determina el impacto grotesco, no obstante, es la forma en que el autor maneja el títere.*<sup>64</sup>

Para Valle-Inclán, o homem-títere é “un prisionero del clichê”. Todavia, uma característica inovadora nos estudos do autor espanhol diz respeito ao espelho:

*Poco antes de morir, Max vuelve a sopesar, ante su grotesco compinche Don Latino, el papel del artista en un coloquio “joco-serio” y propone reflejar la realidad como si se mirase en un “espejo cavo”: distorsionada, ridícula y eminentemente risible. Tal representación de las deformaciones humanas, insinúa Max irónica y humorísticamente, sería nada menos que otra auténtica imitación más de la naturaleza humana; porque, nuestra “tragedia” ya no es “trágica” sino algo más absurdo, horrible y burlesco: un esperpento.*<sup>65</sup>

Valle-Inclán nos passa uma impressão de similaridade ao pensamento meyerholdiano pelo fato de interpretarmos a teoria da biomecânica como um referencial artístico ao homem-máquina, títere de sua própria vida; esta é manipulada por uma força exterior, macrocós mica, social que é o mundo-universo em que o indivíduo socializa a si mesmo e ao seu corpo — essa interação seria o grotesco da situação: um corpo que se acha individual, mas é coletivo. Um corpo que se nota macrocós mico, mas na realidade é microcós mico; mas quando se vê microcós mico, pode ter atingido o macrocós mico.

O grotesco, e por metonímia o corpo grotesco, é comentado por Hugo Friedrich em seu estudo sobre a lírica moderna. O estudioso cita a fusão presente no grotesco:

<sup>64</sup> CARDENA, Rodolfo. y ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1987, p. 49.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

*O mundo distorcido e reduzido a fragmentos, o elemento bizarro a bufonaria são casos particulares do estilo deformante do tipo de Rimbaud. Gómez de La Serna escreveu a teoria do “humor” moderno, chamando-o de “humorismo” (em Ismos). O interessante desta teoria, assim como em outras teorias afins elaboradas pelos franceses, é que incluem todas as características que são as do estilo deformante e, portanto, de uma grande parte da lírica moderna. Esta teoria pode-se resumir assim: o “humor” reduz a realidade a pedaços, inventando o inverossímil, funde tempos e coisas díspares, alheia todo o existente; dilacera o céu e mostra o “imenso mar do vazio”; é a expressão da discordância entre homem e mundo, e o rei do inexistente. Como se vê, não é esta teoria senão uma variante da poética moderna.<sup>66</sup>*

A poética moderna, portanto, se constrói com paradigmas grotescos que não estão incluídos por Bakhtin no realismo grotesco medieval. Na verdade, eles se contrapõem, pois a relação homem X mundo se altera: um é estranho ao outro na modernidade, apesar de não o serem completamente, pelo simples fato de interagirem.

---

<sup>66</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estudo da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 195.

## Capítulo 2

### O CORPO GROTESCO ENQUANTO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO POÉTICA NA OBRA DE AUGUSTO DOS ANJOS

#### 2.1. INTRODUÇÃO

Augusto dos Anjos nasceu na Paraíba em 1884. Seu pai foi quem lhe ensinou as primeiras lições. A família de sua mãe descende de famílias oligárquicas falidas do início do século passado. O problema financeiro acompanhará o poeta até o fim de sua vida. Em 1900, ingressa no Liceu Paraibano e em 1907 conclui o curso de direito.

O poeta leciona literatura por um tempo no Liceu e, em 1910, já casado, resolve buscar melhor sorte profissional na capital, Rio de Janeiro. Em 1912, publica *Eu*. O livro é bem recebido por alguns críticos, mas a maioria não compreende a estranheza de sua matéria poética. Em 1914, transfere-se para a cidade de Leopoldina, interior do Estado de Minas Gerais, para assumir o cargo de diretor em uma escola, no entanto, o autor falece três meses depois. A partir de 1920, seu livro começa a ser reeditado com versos inéditos, alcança extraordinário sucesso de público e crítica.

*[...] Essa popularidade deve-se ao caráter original, paradoxal, até mesmo chocante, da sua linguagem, tecida de vocabulários esdrúxulos e animada de uma virulência pessimista sem igual em nossas letras. Trata-se de um poeta poderoso, que deve ser mensurado por um critério estético extremamente aberto que possa reconhecer, além do “mau gosto” do vocabulário rebuscado e científico, a dimensão cósmica e a angústia moral de sua poesia.<sup>67</sup>*

---

<sup>67</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 287-288.

Os autores da primeira fase do modernismo, posteriores a Augusto dos Anjos, desprezaram-no em certa medida por este escrever seus poemas em um formato tão conservador quanto os parnasianos. Percebe-se, porém, que conforme o tempo foi se passando, sua obra ganhou mais atenção e popularidade. Assim sendo, em 2001 *Eu* alcançou a 43ª edição<sup>68</sup> e o seu sucesso editorial evidencia o erro de julgamento dos modernistas da primeira fase.

Augusto dos Anjos possui um cuidado formal que beira o excesso em seus textos, porém, como diz Alfredo Bosi, o poeta não é um cultor da arte pela arte, entendida à maneira parnasiana.<sup>69</sup> Sua musicalidade estranha mas contundente nos convence da busca por uma sonoridade simbolista. A estética simbolista se faz presente em outros aspectos de sua obra. Todavia, novamente lembramos do que diz Bosi: a junção entre parnasianismo e simbolismo não se fazia possível à época.

Assim sendo, o autor já não se insere numa periodização literária, mas a filosofia, a história, sociologia, antropologia e até mesmo boa dose do cientificismo do mundo em que viveu influenciaram muito sua obra.

No período em que Augusto dos Anjos nasceu, o mundo vivia os desdobramentos das Revoluções Francesa e Industrial. Juntamente com a ideologia liberalista, tivemos a construção de um nacionalismo e de ideais democráticos. A chamada Segunda Revolução Industrial transforma o capitalismo em uma competição acirrada pelo monopólio de produção. Temos, ainda, uma corrida pela evolução tecnológica — o mundo fica muito mais rápido. A velocidade das evoluções tecnológicas assusta o próprio homem, mas ao mesmo tempo em que a velocidade apavora, fascina.

A rapidez de mudanças não é acompanhada pelos ascendentes de Augusto dos Anjos que são proprietários de engenhos de cana-de-açúcar; no início do século XX, uma modernização chega ao nordeste brasileiro e, como dissemos antes, sua família não participou deste processo de desenvolvimento, ou seja, se tornaram vítimas da evolução tecnológica. Sua família representa uma típica oligarquia decadente.

Além das inovações tecnológicas na agricultura, há um novo tipo de produção no Brasil — a industrial. Os engenhos representam, juntamente com a vida agrária, o atraso que é combatido pela urbanização dos grandes centros da época. Quando

---

<sup>68</sup> ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 43ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

<sup>69</sup> BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p. 292.

comparados com a modernização do processo industrial, da vida nas cidades, etc. os engenhos simbolizam um mundo que aos poucos se desmorona do poder do capital.

A abolição da escravatura e a instauração da primeira república são fatos históricos importantes que ocorreram no período. Eles indicam, juntamente com a industrialização e até mesmo com a recente independência, que o Brasil passa por um processo de transformações muito significativo. As mudanças trazem uma espécie de euforia coletiva, esta é motivada pela esperança nacionalista e/ ou positivista de que o Brasil atingirá uma importância política e econômica mais expressiva do que a ocorrida até então. Todavia, a origem decadente de Augusto dos Anjos não o faz vislumbrar uma melhoria em nada, ele se mostra completamente niilista.

O processo de industrialização possui um outro significado para a burguesia rica do final do século XIX. O trabalho escravo deixa de existir e a industrialização se consolida em províncias como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Os filhos de fazendeiros acabam se mudando para as grandes cidades para terem acesso à universidade, entre outras benesses. O poeta paraibano não pertence à alta estirpe financeira de sua província, mesmo assim estuda em Recife, um centro regional, e depois migra para o Rio de Janeiro.

Na capital, a alta burguesia convive com uma rica cultura e com as novidades européias, enquanto que grande parte da população vivia de pequenos trabalhos avulsos e a miséria se fazia presente o tempo todo em cortiços. Sabe-se que Augusto dos Anjos morou em algumas pensões muito simples na capital com o intuito de conseguir melhores oportunidades. Porém, Augusto dos Anjos resolve assumir o cargo de diretor em uma pequena cidade de Minas Gerais – Diamantina – pelo fato de não conseguir nada no Rio de Janeiro. O poeta revela em uma carta para a mãe, pouco antes de morrer, que apenas a esposa e os filhos visitarão a família devido ao problema financeiro.

Augusto dos Anjos tem acesso a teorias que estavam em voga na época. A teoria da evolução das espécies de Charles Darwin, que desmistifica o paraíso edênico e a superioridade divina consagradas ao homem, influencia a poética de Augusto dos Anjos tanto quanto os escritos naturalistas e anatomistas de E. Haeckel. O corpo se decompõe simplesmente, num processo evolutivo constante. Os biólogos costumam identificar o estudo de Haeckel com a frase que explica a “lei da recapitulação” — “ontogenia recapitula a filogenia”, ou seja, o desenvolvimento do indivíduo (ontogenia) repete e desenvolve o da espécie (filogenia). A teoria, altamente discutida nos meios científicos da época, difundiu-se pelo final do século XIX e início do século XX.

Se por um lado temos a visão científica e descrente de que o corpo é apenas matéria orgânica e participa do processo de evolução da espécie, numa outra perspectiva identificamos uma tormenta metafísica que aflige o poeta. Alfredo Bosi identifica-o no pensamento schopenhaueriano: “E já não será lícito falar em Spencer ou em Haeckel para definir a sua (de Augusto dos Anjos) cosmovisão, mas no alto pessimismo de Arthur Schopenhauer, que identifica na vontade-de-viver a raiz de todas as dores”<sup>70</sup>.

Abordaremos a concepção que Augusto dos Anjos tem do corpo por ser este um tema muito presente em toda sua obra. Além disso, o corpo é decomposto pelo poeta para uma análise microcós mica que nos mostra uma espécie de poética do evolucionismo. Em contrapartida, há uma agonia cósmica pelo fato da voz de todos os poemas se identificar com sua ínfima condição e não querer entender tal lógica em um ser que antes era “a criação de Deus”. Assim, há uma espécie de busca pela inconsciência e pelo mistério da existência (características decadentistas) aplicados à bactéria, ao verme, aos pequenos seres que fazem parte do cotidiano dos naturalistas. Augusto dos Anjos aproxima conscientemente as teorias paradoxais de seu tempo.

Com isso, há uma espécie de incompreensão da transformação que ocorre em cada verso de seus poemas — a passagem do divino para o evolutivo. Portanto, em uma análise que ocorre através do signo metalingüístico, o caminho do sublime para o grotesco ocorre na mesma velocidade em que os olhos do leitor passam de um verso para o posterior. Um dos aspectos que diferencia sua obra é, em nosso ponto de vista, a utilização de elementos grotescos mesclados a um ideal decadentista ou talvez moderno<sup>71</sup> — não se pode inserir Augusto dos Anjos em uma determinada escola estética. Destarte, dentro de um universo conceitual do grotesco definido anteriormente, analisaremos aspectos do corpo grotesco em sua poética.

Admitimos que para a devida compreensão do corpo grotesco<sup>72</sup> enquanto elemento de construção poética do *Eu*, de Augusto dos Anjos, deveríamos analisar detalhadamente, e tanto quanto possível, a totalidade das manifestações grotescas presentes ao longo do livro. Contudo, em razão da limitação implícita à realização de uma dissertação de mestrado, fez-se aqui a escolha de alguns sonetos para análise (“Vozes de um túmulo”, “O caixão fantástico”, “O lupanar”, “Depois da orgia” e “A um

---

<sup>70</sup> BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p. 289.

<sup>71</sup> Alfredo Bosi identifica também elementos do Expressionismo alemão na obra de Augusto dos Anjos.

<sup>72</sup> Ver capítulo 1 desta monografia.

mascarado”), por entendermos que esta forma de composição poética tem um nível de condensação satisfatório para tal estudo.

## 2.2. O CORPO DEGLUTIDO NO BANQUETE POLIFÔNICO E NA IMAGEM SINCOPADA DE “VOZES DE UM TÚMULO”

### Vozes de um túmulo

Morri! E a Terra – a mãe comum – o brilho  
Destes meus olhos apagou!... Assim  
Tântalo, aos reais convivas, num festim,  
Serviu as carnes do seu próprio filho!

Por que para este cemitério vim?!  
Por quê?! Antes da vida o angusto trilho  
Palmilhasse, do que este que palmilho  
E que me assombra, porque não tem fim!

No ardor do sonho que o fronema exalta  
Construí de orgulho ênea pirâmide alta...  
Hoje, porém, que se desmoronou

A pirâmide real do meu orgulho,  
Hoje que apenas sou matéria e entulho  
Tenho consciência de que nada sou!<sup>73</sup>

“Vozes de um túmulo” foi escrito em 1905. Estruturalmente, o poema de Augusto dos Anjos é um soneto. O poema possui versos decassílabos com rimas opostas e paralelas nas quadras (*abba* e *baab*), e com rimas paralelas nos tercetos (*ccd* e *eed*), como era trabalhado de forma costumeira pelos autores canônicos de sua época.

A escansão do poema ficou da seguinte maneira:

Mor/ri! E a /Ter/ra – a /**mãe** /co/mum/ – o/ **bri**/lho (A)

Des/tes/ me/**us** o/lhos/ a/pa/gou/!... A/**ssim** (B)

<sup>73</sup> Este e os demais sonetos escolhidos para análise foram extraídos da seguinte edição: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. (Nota do Autor)

- Tân/ta/lo, aos/ **reais**/ con/vi/vas/, **num**/ fes/**tim**, (B)  
 Ser/viu/ as/ **car**/nes/ do/ seu/ **pró**/prio/ **fi**/lho! (A)
- Por/ que/ pa/**ra** es/te/ ce/mi/**té**/rio/ **vim**?! (B)  
 Por/ quê/?! An/tes/ da/ **vi**/da o an/gus/to/ **tri**/lho (A)  
 Pal/mi/lha/sse/, do/ **que** es/te/ que/ pal/**mi**/lho (A)  
 E/ que/ me a/**ssom**/bra/, por/que/ **não**/ tem/ **fim**! (B)
- No ar/dor /do/ so/nho/ **que o**/ fro/ne/ma e/**xal**/ta (C)  
 Cons/truí /de or/**gu**/lho ê/nea/ pi/**râ**/mi/**de al**/ta... (C)  
 Ho/je/, po/rém/, que/ **se**/ des/mo/ro/**nou** (D)
- A/ pi/râ/mi/de/ **real**/ do/ meu or/**gu**/lho, (E)  
 Ho/je/ que a/pe/nas/ **sou**/ ma/te/ria e en/**tu**/lho (E)  
 Te/nho/ con/**sciên**/cia/ de/ que/ **na**/da/ **sou** (D)

No que diz respeito à sonoridade dos versos, percebe-se na 1ª estrofe do poema apenas o primeiro verso possuidor de um decassílabo heróico. Na segunda estrofe, ocorre o mesmo com o segundo verso. No primeiro terceto, temos o primeiro e o terceiro versos; e, no segundo terceto, o segundo verso é decassílabo heróico. Identificamos um estranhamento no ritmo do poema, afinal todo o restante é sáfico. Assim, teríamos em relação ao tipo de ritmo utilizado nos decassílabos: heróico/sáfico/sáfico/sáfico // sáfico/ heróico/heróico/sáfico // heróico/sáfico/heróico // heróico/heróico/sáfico. Além disso, temos rimas agudas nas de tipo (B) e (D). Identificamos, portanto, uma espécie de paralelismo formal, em que o vai-vem chega também às rimas. Na rima (A), possuímos rima pobre na primeira estrofe, mas na segunda estrofe é rica. A rima (B) é rica nas duas estrofes. A rima (C) é rica e as rimas (D) e (E) são pobres no que diz respeito à gramática. Embora o poema possua versos isométricos, seu ritmo é variado — o que reforça o jogo.

Sonoramente, identificamos anáfora dos termos “hoje” e “por que”. Temos, ainda, a aliteração do som nasalizado /m/ no início do poema; a partir da segunda estrofe, identificamos uma troca da preponderância do som /m/ pelo /p/ e pelo /q/ oclusivos. Nos dois tercetos, temos sons diversos - as nasais e as oclusivas dividem espaço com as constrictivas fricativas.

Quanto à escolha gramatical, temos sete verbos que se referem à primeira pessoa (eu-lírico): morri (pretérito perfeito); vim (pretérito perfeito); palmilhasse (pretérito imperfeito do subjuntivo); palmilho (presente); construí (pretérito perfeito); sou (presente); e, tenho (presente). Outros verbos que aparecem no texto se concretizam em uma terceira pessoa: Terra — apagou; Tântalo — serviu; trilho — assombra; fronema — exalta; pirâmide — desmoronou.

Sobre os verbos que aparecem no texto, temos três tempos distintos: presente, pretérito perfeito e pretérito imperfeito do subjuntivo. Pensando nisto, identificamos que os verbos do presente dirigidos ao eu-lírico são todos carregados de um princípio de negação — “sou” matéria e entulho; nada. “Tenho” consciência de nada ser. Por fim, “palmilho” que se desdobra no verbo “palmilhasse” (pretérito imperfeito do subjuntivo), ou seja, o caminho palmilhado no presente poderia ser feito anteriormente, pois o atual caminho parece uma espécie de eterno rumo ao nada. Os outros verbos que aparecem no presente dizem respeito à reflexão (exalta) e à percepção (assombra) do eu-lírico.

Os verbos que estão na primeira pessoa do pretérito perfeito aparecem nas duas primeiras estrofes como referências claras à ação de morrer, porém o verbo “construir” aparece como realização que é negada e/ou destruída logo em seguida pelo verbo desmoronou. Os verbos que aparecem na terceira pessoa do pretérito perfeito surgem no texto como ações definitivas, irrevogáveis: A Terra apagou; Tântalo serviu (as carnes); A pirâmide desmoronou.

As frases do poema, quando transpostas para a ordem natural da língua portuguesa, ficam: “Morri! A Terra (mãe comum) apagou o brilho destes meus olhos. Assim, num festim, Tântalo serviu as carnes de seu próprio filho aos reais convivas. // Porque vim para este cemitério? Por quê!? Se eu palmilhasse o angusto trilho antes da vida, em vez deste que palmilho — que me assombra por não ter fim. // Construí uma pirâmide alta de orgulho que se desmoronou no ardor do sonho que o fronema exalta. // A pirâmide real do meu orgulho me traz a consciência de que sou matéria e entulho, ou seja, nada sou.”

Quanto à análise de conteúdo do poema, percebemos que o texto de Augusto dos Anjos revela um eu-lírico que, em forma de monólogo, descreve os pensamentos de sua “alma” após ter sido enterrado em um determinado cemitério. Porém, o autor já nos envolve com seu procedimento, pois à primeira vista é uma única voz a se manifestar, e o título do poema, de forma contraditória, emprega essa voz no plural. Como demonstramos anteriormente, o autor utilizou três tempos verbais no texto de maneira

sintomática no que diz respeito às vozes. Vejamos: No início, temos a ocorrência de fatos no passado (pretérito perfeito), mas o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo (“palmilhasse”) marca o limite para a entrada do tempo presente no poema. A partir deste momento, temos os verbos intercalados (presente X pretérito perfeito) com uma predominância do presente, o que altera significativamente a análise do texto, pois no início do poema é o passado que tem voz; a partir da segunda estrofe os tempos verbais dividem a predominância, mas na última estrofe é o presente que ganha força.

Os tempos verbais indicam um ciclo mais ou menos assim: passado ⇒ passado ⇒ presente ⇒ passado ⇒ presente ⇒ presente. Notadamente, a voz que descreve o passado informa e enforma a idéia de finitude que retoma o primeiro verbo do texto — “Morri!”. Depois de convencido com a própria morte e finitude, a voz parece adquirir um outro tom: utiliza os verbos no presente. A voz, então, passa uma idéia de novidade assustadora que é palmilhar um caminho sem fim. Com isso, há uma tentativa de voltar àquela voz que descreve o passado — o tempo verbal utilizado no início do texto é retomado —, porém a novidade traz uma modificação: os verbos no presente indicam um estado de inércia absoluta. Tanto quanto a voz primeira que se vê dentro de uma cadeia alimentar irremediável, o poema se conclui com uma voz completamente niilista: “Tenho consciência de que nada sou!”

Lentamente, a primeira voz enunciada pelo eu-lírico informa sobre seu estado de decomposição corporal (o próprio título é uma instrução inicial que revela ao leitor as circunstâncias do que o texto vai apresentar, como uma didascália), até que o mesmo adquire a consciência de sua impotência, de não ser nada perante a natureza, o universo, a mãe Terra, o próprio sonho e, ao fim, a sua própria condição humana — o que apontamos acima como a irrevogável fuga da cíclica lógica da cadeia alimentar. No primeiro quarteto, ocorre a identificação pelo eu-lírico de sua própria morte. O poema se inicia com o fim do eu-poemático: “Morri!”. Percebe-se aí a chamada inversão topográfica aventada por M. Bakhtin, que significa simplesmente o fim de um ciclo para que outro possa ser iniciado.

Ainda na primeira estrofe, há uma descrição de um banquete grotesco em que se serve carne humana. Tântalo,<sup>74</sup> referindo-se talvez a uma ave ciconiforme (garça,

---

<sup>74</sup> “Filho de Zeus, reinava na Lídia, sobre o Monte Sípilo. Rico e amado pelos deuses, que o admitiam em seus festins, [Tântalo] era também amado pelos mortais. [...] Conta-se que, convidado à mesa dos deuses, teria revelado aos homens os segredos divinos, tendo sido por isso precipitado aos Infernos. Dizem outras lendas que seu crime foi roubar néctar e ambrosia dos deuses, para dar aos seus amigos mortais. Condenado a um suplício eterno nos Infernos, o castigo é contado de duas maneiras: ou estaria

cegonha, flamingo, por exemplo), talvez a um ser mitológico, também serve (e come) as carnes de seu próprio descendente aos convivas de seu banquete/festa, digamos, de forma até inocente. A ave ou ser mitológico que aparece no poema servindo as vísceras de seu próprio filhote tem absoluta relação com o grotesco. Primeiramente, o banquete de um ser morto possui a presença de um corpo grotesco (putrefato, em decomposição) que alimenta os seres ainda vivos. Se concluirmos que a ação de banquetear as carnes do próprio filho é pensada, temos a humanização do demoníaco teorizada por W. Kayser. Além disso, Tântalo, como explicado em nota, é, também, um ser mitológico; ou seja, o banquete/festim que acontece no poema é uma mescla daquilo que pertence aos humanos e aos deuses. Essa relação acontece em uma lógica cósmica universal que reúne a matéria em decomposição (morta) com aqueles que participarão do banquete, divinos, humanos e animais, na intenção de se alimentarem, sobreviverem (portanto, viver, regenerar-se através daquilo que é morto).

*As imagens do banquete estão estreitamente mescladas às do corpo grotesco. É difícil por vezes traçar uma fronteira precisa entre elas, de tal forma estão orgânica e essencialmente ligadas, por exemplo, no episódio da matança do gado (mistura do corpo comedor e do corpo comido).<sup>75</sup>*

O corpo comedor e o corpo comido aos quais M. Bakhtin faz inferência estão relacionados de tal maneira que o leitor não consegue distinguir quem é um ou outro. Ressaltamos ainda que a imagem do banquete remete à Santa Ceia invertida (ou, como prefere Bakhtin, “às avessas”) em uma manifestação grotesca.

No segundo quarteto, o eu-lírico nos indaga do motivo pelo qual vai para aquele cemitério específico. O caminho que vê diante de si é tão estreito quanto a carótida, por exemplo, que marca a passagem do sangue pelo corpo, ou seja, a vida. O trecho marca a infinitude e o deslocamento para um outro plano em que a matéria corporal é perdida, restando apenas a consciência. Nesse trecho mais sutil do poema, percebemos que é tênue a relação com o corpo grotesco. Antes de apresentá-la, porém,

---

Tântalo sobre um rochedo em precário equilíbrio, perpetuamente a pique de cair, ou então condenado à fome e sede eternas. Diante de um banquete suntuoso, sem poder comer, e com os pés mergulhados em água fresca, na qual não podia tocar os lábios”. In: GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 281.

<sup>75</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª edição. São Paulo-Brasília: Ed. da Unb-Hucitec, 1999, p. 244.

cumpra ressaltar que o questionamento do eu-lírico, em uma declamação pública, por exemplo, poderia ser relacionado com aquilo que Bakhtin chama de discurso injurioso.

No entanto, há um outro elemento do grotesco mais evidente: o eu-lírico morto percorre um caminho assombroso (uma característica do grotesco romântico) e o verbo “palmilhasse”, empregado no pretérito imperfeito do subjuntivo, indica que seu desejo era o de ser assombrado antes de nascer, não depois de morto. A assombração remete-nos ao “assombroso romântico” de W. Kayser. Há, ainda, uma lógica de inversão topográfica que ocorre nesta passagem do texto para chegar à conclusão de que o destino é, mesmo depois de morto e desencarnado, uma marionete de nosso passado e da própria evolução das espécies de C. Darwin, teoria que muito influenciou Augusto dos Anjos.

No primeiro terceto, temos uma atmosfera de sonho sendo construída e esta se torna derradeira no segundo terceto, onde a “pirâmide alta que se desmoronou” vai tomar consciência de nada ser. Na teoria monista (na qual Augusto dos Anjos se aprofundou), o termo “fronema” seria a parte central do cérebro, aquela que recebe as mensagens da parte sensorial (*sensorium*) e as transforma em conhecimento adquirido (não esquecendo que o conhecimento adquirido por gerações anteriores, dentro da teoria monista, desenvolve-se na sucessão histórica). Seria algo parecido com o inconsciente coletivo freudiano. A pirâmide “é um símbolo de integração e convergência”.<sup>76</sup>

Deste modo, podemos identificar as vozes do eu-lírico morto, dos reais convivas participando de seu banquete e de sua razão pura (fronema) enquanto elementos portadores do discurso. Na realização do banquete de decomposição, adotaremos uma leitura em que todas essas vozes pertencem ao conjunto da festa, formando uma única voz possível — a polifônica. A fragmentação nos leva a pensar num extremado ato da inconsciência: possuir uma organização própria, não-linear, antagônica ao esteticismo tradicional. Observemos que a própria estrutura da poesia possui um elemento da corporalidade grotesca — é despedaçada no que diz respeito ao conteúdo. No momento em que o eu-lírico questiona sua existência, quando presente em um banquete antropofágico e bestial em que há uma espécie de autodeglutição corporal e grupal em que Tântalo pode ser tanto uma pessoa, um deus ou um animal, como acima descrito, percebemos uma espécie de congelamento da cena. Este quadro nos remete a

---

<sup>76</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 720.

uma inconsciência decadentista muito parecida com a desenvolvida depois pelos surrealistas no que diz respeito à construção das imagens, de maneira inconsciente.

O texto possui momentos em que o eu-lírico delira em seu passeio pelo inconsciente. Pensando desta maneira e encaminhando o raciocínio segundo uma lógica decadentista, temos o eu-lírico contemplando e participando — talvez até sendo o corpo a ser comido — esteticamente da autodeglutição (ação grotesca por excelência). Isso faz com que o poema transite, com a figura de Tântalo, por exemplo, pelo limite do fantástico não-demoníaco, característico na arte decadentista e no pensamento grotesco, pois o banquete é realizado numa atmosfera real, já o eu-lírico é um morto-vivo que participa e contempla tudo, concluindo com um certo pessimismo: “nada sou”.

A contemplação do escatológico e pútrido ocorre de forma estética. O campo de ação do eu-lírico-personagem do poema se resume à participação (talvez enquanto comida) no banquete antropofágico e a uma certa observação/ reflexão de que este ato não influencia na espiritualidade, na evolução de seu ser, na metafísica de seu corpo e de sua alma, *post-mortem* — ele apenas é. Assim, a autocontemplação acaba se transformando em uma análise desanimada de seu ser, ou seja, o “viver é sofrer” schopenhauriano se estende ao pós-vida, pois nada acontece a não ser um angusto, um bloqueio. O orgulho se esvai com a conclusão metafísica de ser nada (ou de não-ser), apesar de sobrar uma consciência e um corpo que são plásticos na conjuntura do poema, lembrando a manipulação de um títere. Assim, o ser humano — vivo ou morto, físico ou metafísico, real ou fictício — é um “fantoche”. É importante ressaltar que o aparente desânimo do eu-lírico não condiz com a teoria de Bakhtin. Vejamos:

*[...] na absorção de alimentos, as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo, sobre o inimigo, que celebra a vitória, que cresce às suas expensas. Essa fase do triunfo vitorioso é obrigatoriamente inerente a todas as imagens de banquete. Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis). O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza.<sup>77</sup>*

Se o banquete sempre celebra a vitória, esta ocorre em uma interpretação possível, apenas para aqueles que comem o corpo consciente do eu-lírico. Além da

---

<sup>77</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 247.

presença constante da inconsciência num embate inútil com a consciência, temos o tema da morte percorrendo todo o poema de forma que esta transforma o próprio homem em um objeto plástico, petrificado no banquete visceral. Portanto, temos um pressuposto grotesco-decadente no que diz respeito a esses dois aspectos — a natureza petrificada e a temática da morte.

Ressaltamos que a morte aparece sempre como fato ocorrido enquanto que a noção de natureza petrificada parece se realizar repetidas vezes. Assim, paradoxalmente, a petrificação ocorre na consciência do eu-lírico (“nada sou” — fato presente) que se amplia no momento da percepção de ser apenas “matéria e entulho” para outros seres se banquetearem de um ser já morto que parece morrer-se infinitas vezes enquanto o banquete ocorre. Há uma atmosfera cíclica entre morrer e ser banqueteados de maneira plástica — a ação e a inação aparecem dialeticamente.

Averiguando a imagem da pirâmide utilizada pelo eu-poemático, percebemos também que, na simbologia, ela representa um estado ambivalente de morte terrena e ascensão, na identificação com o rei-sol egípcio, por exemplo. No caso da utilização desta imagem no poema, temos a ambivalência de morrer de forma física — a consciência abandonando o corpo — e morrer de forma metafísica, que é quando a consciência deixa de existir e se transforma em um nada-ser, ou seja, o que resta é apenas um sujeito-objeto em decomposição, finito, que perece justamente nessa limitação — esse corpo é deglutido e/ou controlado de maneira grotesca pela terra que vai regenerá-lo em outra forma de vida.

Em seu conjunto, o poema apresenta aspectos da teoria do grotesco e do decadentismo que podem ser observados quando o analisamos em segmentos, tais como os que já foram apontados aqui. Porém, ao estudarmos toda a obra, parece-nos que o grotesco-decadentista presente no texto é composto como uma tela com corpos em decomposição, corpos deglutidos, que trazem a idéia do “nada” após todo o escrutínio das vísceras e do irrealizável dessa cena (que acontece nas esferas da inconsciência). Esse nada surge logo após a experimentação de um prazer estético paradoxal que é simplesmente a observação da obra enquanto realidade passível apenas dentro da própria obra de arte. Encontramos aqui uma certa similaridade com o proposto por Schopenhauer:

*A contemplação desinteressada das idéias seria um ato de intuição artística e permitiria a contemplação da vontade em si mesma, o que, por sua vez, conduziria ao*

*domínio da própria vontade. Na arte, a relação entre a vontade e a representação inverte-se, a inteligência passa a uma posição superior e assiste à história de sua própria vontade; em outros termos, a inteligência deixa de ser atriz para ser espectadora.*<sup>78</sup>

Assim, encontramos uma correspondência entre o que se revela neste poema de Augusto dos Anjos e a teoria de Schopenhauer. O complemento do que apontamos tem apoio naquilo que Anatole Baju descreveu como “spleen” moderno do artista de sua época, tal qual Augusto dos Anjos:

*Tudo o que se fez para elevar o nível moral e intelectual das massas permaneceu sem resultado. [...] Diante desses lamentáveis acontecimentos, o homem intelectual sente uma profunda aversão e o spleen incurável, inevitável, o assalta, o esmaga como a abóbada de uma igreja que lhe caísse sobre os ombros. Oh! Não é o spleen dos imperadores cansados do poder, de mulheres e de orgias: ele é mais negro, mais intenso, mais irremediável, visto que leva a maldizer a existência, a chamar a Morte e a desejar o Nada.*<sup>79</sup>

O corpo grotesco, no caso de “Vozes de um túmulo”, é um elemento de construção da poética que utiliza amplamente vários tipos de teorias em torno do grotesco, conforme explanadas no capítulo anterior, a fim de criar um universo grotesco moderno, aquele que Bakhtin critica em sua obra, embora o mencione como evolução estética do realismo grotesco medieval.

Além da presença do corpo grotesco, percebemos a construção de imagens completamente independentes que fazem referência a uma mesma representação. Temos no primeiro parágrafo a construção da imagem da morte acontecendo em três momentos diferentes: um eu-lírico afirmando estar morto; a mãe Terra tragando o homem; um banquete de carne em decomposição realizado por uma ave, por um ser divino ou pelo próprio homem numa extensão da imagem. Esta fragmentação continua nas estrofes posteriores.

O fragmento do caminho na segunda estrofe diz respeito ao cemitério; depois, temos um caminho estreito (de abandono da vida, sofrimento, etc.) que deveria ser

<sup>78</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação – Parte III*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 10.

<sup>79</sup> MORETTO, Fúlvia L. M. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989, p. 93.

percorrido antes do próprio nascimento por mostrar-se no presente sem fim, eterno. Depois, aparecem o sonho e a razão cerebral construindo o orgulho (sentimento) que se desmorona repentinamente. A fragmentação das imagens culmina com o estilhaçamento do que já está fragmentário — a imagem da pirâmide é retomada na quarta estrofe, porém anteriormente ela se “desmorona”. Assim, a assonância da palavra pirâmide não possui apenas a intenção de reiterar a imagem, mas de destruí-la novamente.

Destarte, além do desconcerto polifônico causado pelas vozes de um túmulo em tempos diferentes, temos ainda a (des)construção de imagens fragmentárias que compõe a dissonância construída pelo autor. Outro elemento que ajuda na (des)construção desta corporalidade grotesca no poema é a utilização de ritmos diferentes no poema — o verso decassílabo sáfico destoa do heróico, como apontamos no início da análise. Por fim, a própria inversão da ordem natural dos períodos gramaticais transforma as imagens do texto em organismos vivos, sincopados e paradoxais, porém existentes. Assim, temos um banquete que é construído de maneira grotesca pela polifonia e dissonância das vozes de um túmulo e através da inversão e da síncope utilizadas na construção das imagens poéticas.

### 2.3. O GROTESCO OCULTO DENTRO DE “O CAIXÃO FANTÁSTICO”

#### O caixão fantástico

Célere ia o caixão, e, nele, inclusas,  
Cinzas, caixas cranianas, cartilagens  
Oriundas, como os sonhos dos selvagens,  
De aberratórias abstrações abstrusas!

Nesse caixão iam talvez as Musas,  
Talvez meu Pai! Hoffmânnicas visagens  
Enchiam meu encéfalo de imagens  
As mais contraditórias e confusas!

A energia monística do Mundo,  
À meia-noite, penetrava fundo  
No meu fenomenal cérebro cheio...

Era tarde! Fazia muito frio.  
Na rua apenas o caixão sombrio  
Ia continuando o seu passeio!

“O caixão fantástico” foi escrito em 1909. Estruturalmente, o poema de Augusto dos Anjos é muito similar ao anteriormente analisado. Sua forma é parecida com aquela utilizada pelos parnasianos em suas construções.

A escansão ficou assim:

Cé/le/re ia o/ cai/**xão**, e/, ne/le, in/**clu**/sas, (A)

Cin/zas/, ca/ixas/ cra/**nia**/nas/, car/ti/**la**/gens (B)

O/riun/das/, co/mo os/ **so**/nhos/ dos/ sel/**va**/gens, (B)

De a/be/rra/**tó**/rias/ abs/tra/**çõ**es/ abs/**tru**/sas! (A)

Ne/sse/ cai/**xão**/ i/am/ tal/**vez**/ as/ **Mu**/sas, (A)

Tal/vez/ meu/ Pai/! Hoff/**mâ**/nni/cãs/ vi/**sa**/gens (B)

En/chi/am/ meu/ en/**cé**/fa/lo/ de i/**ma**/gens (B)

- As/ mais/ com/tra/di/**tó**/rias/ e/ con/**fu**/sas! (A)
- A e/ner/gi/a /mo/**nís**/ti/ca/ do/ **Mun**/do, (C)
- À/ me/ia/-**noi**/te/, pe/ne/**tra**/va/ **fun**/do (C)
- No/ meu/ fe/no/me/**nal**/ cé/re/bro/ **che**/io... (D)
- E/ra/ tar/de/! Fa/**zi**/a/ mui/to/ **frio**. (E)
- Na/ rua/ a/**pe**/nas /o /cai/**xão**/ som/**brio** (E)
- Ia/ con/ti/**nu**/an/do/ o/ **seu**/ pa/sse/io! (D)

Quanto ao tipo de metro utilizado, temos versos decassílabos em toda a extensão do poema. Sobre a quebra do som, temos: heróico/ heróico/ heróico/ sáfico// sáfico/ heróico/ heróico/ heróico // heróico/ sáfico/ heróico// heróico/ sáfico/ sáfico. Além disso, temos rimas agudas nas de tipo (E). Na rima (A), possuímos rima rica nas duas estrofes. A rima (B) é rica na primeira estrofe e pobre na segunda. A rima (C) é rica e as rimas (D) e (E) são pobres quanto ao aspecto gramatical. Embora o poema possua versos isométricos, seu ritmo é variado. Entretanto, comparado com o poema anterior, este é mais estável, modifica-se menos no que diz respeito ao verso e ao ritmo.

Sonoramente, identificamos anáfora do termo “caixão”. Temos, ainda, a aliteração do som fricativo alveolar /s/ (célere, cinzas) e da oclusiva /k/ (caixão, caixas, cranianas, cartilagens) no início do poema; a partir da segunda estrofe, identificamos anáforas nasalizadas /m/ que se estendem pelos tercetos, mas no último a repetição se reduz. As assonâncias também são perceptíveis, mas não influenciam a análise do texto.

Quanto à escolha gramatical, temos seis verbos em todo o poema, afora a locução verbal. Um deles é verbo de ligação. Quase todos estão no pretérito imperfeito, ou seja, ação que representa algo inconcluso no momento da ação — o passado, ou seja, algo que poderia ter ocorrido, mas não se concretizou.

Quanto ao conteúdo, temos a expressão de um eu-poemático que, inicialmente, descreve a trajetória de um caixão junto com o que este contém dentro de si, “Cinzas, caixas cranianas, cartilagens”. A imagem parece incomodar a voz-poemática que a descreve. O estorvo sígnico está na repetição dos sons, especificamente na aliteração do som /s/, como se a imagem do caixão passante ficasse indo e vindo sibilante como o som utilizado na escolha de palavras.

Outro elemento que marca a incompreensão da voz que descreve o estranho cortejo é a sutil aparição da comparação “como os sonhos dos selvagens”. No segundo verso da segunda estrofe, temos aparições que povoam a sua mente de contradições, “imagens / As mais contraditórias e confusas!”, e a repetição do advérbio “talvez” também deixa evidente sua dúvida sobre o que carrega o estranho caixão — as Musas ou seu Pai — analisados posteriormente.

Já na terceira estrofe, há uma espécie de retorno à consciência. Como marcadores, temos a filosofia monística, o substantivo concreto “Mundo” e a informação das horas; com isso e com a ocorrência sonora que aparece a partir do segundo verso da segunda estrofe - a utilização do som nasalizado /m/ - induz o eu-lírico e o leitor a uma leveza e a uma tranqüilidade. A partir daí, com a recuperação do controle da situação, o eu-lírico conclui o poema até com certo desdém descrevendo o passeio solitário realizado pelo “caixão sombrio”.

No que concerne ao corpo grotesco percebe-se logo na primeira estrofe a descrição sumária do material contido e carregado no caixão. Tal como a urna funerária, na simbologia, o caixão é considerado uma representação da casa do morto, seu acesso à vida eterna. Embora o caixão tenha essa representação belíssima, o poeta descreve o que o ataúde carrega consigo em seu passeio: “Cinzas, caixas cranianas, cartilagens”.

*Antes de mais nada, a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida. Espiritualmente falando, o valor desse resíduo é nulo. Por conseguinte, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade.<sup>80</sup>*

As cinzas que estão no caixão são nulas espiritualmente. Desse modo, portanto, qual a motivação para levá-la dentro de si? Afinal, o caixão é antropomorfo assim que entra em cena, já na primeira estrofe. A cinza é acompanhada por caixas cranianas. A cabeça, em vida, é o controle do corpo. Quando morta, torna-se “uma espécie de troféu de guerra para caçadores por ser a parte superior do corpo humano”.<sup>81</sup> Além disso, é a parte mais alta/elevada do esqueleto. A caixa craniana é, antes de mais nada, estrutura

<sup>80</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 247.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, p. 152.

óssea; está carregada de significação transcendental, além de passar uma imagem de força e virtude.

No mesmo esquite, temos uma matéria que transcendentalmente é desprezada (“cinzas”) e outra que é valorizada (“caixas cranianas”) — um típico paradoxo grotesco. Ora, neste crânio, instaura-se um outro paradoxo grotesco: a rigor, se de um lado é a parte mais alta do corpo, por outro, ela está, também, morta. A elevação poderia ser interpretada como princípio de vida (a alma), enquanto o ser está morto e é carregado por um caixão. No universo grotesco, há um estágio entre a vida e a morte: a regeneração, que constitui outra noção geradora de ambivalência.

A relação que se torna cósmica, quando estudamos apenas o sentido de cinzas e crânios, transforma-se com o ingresso da “cartilagem” em algo vinculado ao empírico — espécie de camada protetora dos ossos, estrutura composta de tecido resistente e flexível, sob a ótica da anatomia. Destarte, em nossa concepção grotesco-decadente revela-se algo que representa o paradoxo do universo grotesco inacabado (vida X morte; elevação X degradação; popular X oficial; destronamento X renovação, etc.).

Se a cartilagem que representa um corpo vivo, concreto e que funciona perfeitamente está sendo transportada dentro de um caixão, temos a matéria viva confundida com a matéria morta. Em contrapartida, temos o caixão antropomorfizado, ou seja, uma natureza-morta com vida. Assim sendo, a imagem que figura na descrição do eu-poemático é construída a partir da evocação de um pensamento confuso e incompleto.

Esta imagem é uma caveira com cinzas e cartilagem, um corpo em decomposição e/ou fragmentário que, sob outra ótica, contrária a do universo, é apenas um cadáver se desfazendo e ao mesmo tempo participando do processo de evolução do universo, ou seja, em âmbito científico ele faz aquilo que se espera dele — depois de morto, decompõe-se.

Além disso, ressaltamos que, independente da definição do ser descrito, ele é carregado por um caixão antropomorfizado. A primeira estrofe lembra uma tela em que o traço indefinido distorce a imagem (daquilo que pode até não ter sido visto) a ponto de deixar o leitor/contemplador com a impressão de que há uma última deformação do ser transportado no caixão — será ou um corpo em decomposição ou um corpo já decomposto o que o eu-poemático observa.

Na segunda estrofe, a voz do poema alude a quem poderia estar dentro do caixão. Faz referência às “Musas” e ao “Pai”. Lembrando que quando o substantivo

próprio é escrito com letra maiúscula, faz referência a um ser específico, temos em “Musas” uma acepção às musas da mitologia grega, à musicalidade e inspiração poética que elas traziam, ou uma clara referência à morte do paganismo grego, pois em “Pai”, temos uma referência ao Deus todo-poderoso do catolicismo, que se contrapõe à crença anterior.

Portanto, o caixão antropomorfizado carregava religiões mortas, decadentes, que representadas por cinzas, caixas cranianas e cartilagens que na estrofe anterior são restos, possibilidades remotas quando da escolha do advérbio “talvez”. É interessante notar que as religiões, epítetos de salvação ao homem, são disfarçadamente colocadas em um invólucro pela voz-poemática, ou seja, há um ato extremado de negação à “religião libertadora” — ela é renegada, escondida, como se fosse um corpo em decomposição (ou não — gerando, então, uma imagem de decadência).

Quando a imagem se concretiza de maneira cerebral, o eu-lírico avisa que estas são monstruosas, celebrando menções ao escritor E. T. A. Hoffmann. Apresenta-se, assim, uma descrição injuriosa de algo sagrado — a religião. Assim, temos o poeta em sua torre de marfim, contemplando/ descrevendo com certo prazer masoquista sua religião envolta em algo inanimado. Em uma outra perspectiva, a religião pode, também, ser analisada com certo tédio.

Até então, o leitor precisa confiar naquilo que o eu-poemático está descrevendo. O texto é extremamente visual, haja vista a abundância de substantivos que o autor nos fornece, porém tudo o que é descrito deriva de uma atmosfera em que o ver é, na verdade, não-ver. A voz do poema brinca de descrever suas alucinações contraditórias e constantes — na verdade, o leitor recebe um alerta da dificuldade de compreensão no final da primeira estrofe: - “De aberratórias abstrações abstrusas!” — a própria repetição sonora /ab/ - /abs/ indica uma dificuldade não só na compreensão, mas também na pronúncia.

O delírio pode ser motivado por qualquer coisa, e o próprio ambiente de desvario lembra-nos um poeta decadente buscando em sua torre de marfim sensações estéticas refinadas; a própria idéia de um falso delírio enganando o leitor e fazendo o artista refletir sobre a metalinguagem parece-nos uma reflexão plausível ao artista decadentista. O dandismo, neste poema, manifesta-se por um descritivismo que parece relatar uma situação insólita, mas na verdade, não o faz — o grotesco do poema é a inércia na qual as religiões estão inseridas e o fato de serem levadas para um passeio.

Por outro lado, a sugestão do que há dentro do caixão — matéria corpórea em decomposição — é um corpo grotesco por excelência. Ocorre um despertar para a realidade que se mostrará novamente insólita, no final, à meia-noite sob uma energia monística, ou seja, mesclando matéria e energia. O eu-lírico conclui o poema de maneira inconclusa: o ininterrupto passeio — o verbo escolhido (“continuar”) no gerúndio passa uma idéia de infinitude — na verdade, o passeio pela realidade parece acontecer de maneira cíclica.

O poema cria uma atmosfera constantemente cingida por algo difuso, deformador, hoffmânico e nos apresenta esta atmosfera difusa, construindo variações sobre o mesmo tema: um caixão que carrega algo (paradoxalmente o esquife carrega algo que está morto-vivo — a religião). Porém, a colcha de retalhos aumenta ainda mais quando o eu-poemático costura o delírio (energia) com a realidade (matéria). Na verdade, aqui há uma construção grotesca de uma nova realidade. Nesta, permite-se um mundo em que o absurdo caixão-ser carrega um corpo putrefato - ou não - pelas ruas.

Advertimos que o corpo morto sugere também uma morte da tradição. A negação da tradição é tema em qualquer estética literária, mas foi muito cara aos decadentistas que buscavam a inovação não apenas como luta estética, mas como verdadeiro combate contra o fastio. No texto de Augusto dos Anjos, percebemos que o fastidioso é representado pelo próprio efeito cíclico que o autor nos oferece.

Algo extremamente curioso observado no decorrer da análise é que se trata de um soneto clássico, com versos decassílabos, *enjambement* e estrutura morfossintática correta dentro das normas gramaticais vigentes, mas que consegue realizar habilmente uma verdadeira montagem-(des)montagem-(re)montagem semântica em um estilo que ganharia adeptos do movimento cubista e da modernidade, ou seja, sua subversão foi temática e representa o início da revolução feita pela poesia moderna.

Em relação ao decadentismo, notamos que há convergência no que diz respeito aos aspectos de busca pelo raro, à temática fantástica não demoníaca e às realidades do inconsciente. Estas acabam proporcionando uma construção grotesca que é perceptível em uma primeira leitura do poema, mas que depois se aprofunda e nos atormenta com um modelo corporal grotesco em que se admite a possibilidade desse corpo grotesco não existir.

Quando o eu-poemático simplesmente descreve a matéria contida no caixão, a título de exemplificação, há um estranhamento inicial por parte do leitor (comumente perceptíveis em quase todos os poemas de Augusto dos Anjos), mas, não podemos dizer

que seja um estranhamento que repugna ou enoja o leitor. Isso acontece pelo fato de Augusto dos Anjos ter escolhido palavras que caracterizam uma idéia de fim de um ciclo — a vida corpórea. Porém, quando as “cinzas, caixas cranianas, cartilagens” são “oriundas de aberratórias abstrações abstrusas”, percebemos que a escolha das palavras é a responsável pela construção de um universo grotesco, afinal, o ciclo não se conclui, ele ironicamente “segue seu passeio” — a aliteração dos sons é um exemplo da idéia de repetição infinita que é dada ao leitor. Com isto, temos o ciclo da vida de C. Darwin e o ciclo de regeneração bakhtiniano fundidos em uma manifestação única — o devir:

*[...] o louvor-injúria refere-se a tudo que tem uma existência verdadeira e a cada uma das suas partes, pois toda criatura morre e nasce ao mesmo tempo, o passado e o futuro, o ultrapassado e o novo, a velha e a nova verdade fundem-se nela. E por menor que seja a parte do presente que tomemos, aí encontramos sempre a mesma fusão, profundamente dinâmica: tudo o que existe [...] está em fase de devir [...].*<sup>82</sup>

Na análise deste poema identificamos, evidentemente, poucos elementos em termos daquilo que Bakhtin teoriza em seu realismo grotesco, mas o grotesco fantasmagórico de W. Kayser é aplicável ao texto e se complementa com um pouco daquilo que Meyerhold nos deixou escrito sobre seu grotesco biomecânico. Afinal, o eu-poemático sugere uma nova realidade (esta sim bakhtiniana, por inverter a lógica do mundo existente, ou seja, por se tratar de uma lógica inacabada e ambivalente que, segundo Bakhtin, pertence à essência da palavra) em que não precisamos agir dentro de normas pseudonormais.

Há, contudo, um novo mundo a ser descoberto dentro das realizações monísticas da voz do poema. A sublimidade de um texto com características grotescas é essa: há um universo de realidades possíveis e belas — escondido no âmago daquilo que é considerado feio — e um corpo feio é fundamentalmente grotesco justamente por ser dotado de ambivalência.

Por outro lado, numa outra interpretação, o corpo em estado de putrefação representa uma religião/ tradição inócua. Dentro de um universo grotesco, a religião/ tradição podre deveria espalhar seu fétido odor pelo ambiente. Se isto não ocorre, ou o eu-lírico despreza completamente este corpo estranho — o que nos remete a um tédio decadentista; ou a religião/ tradição está tão ensimesmada, enclausurada (encaixotada)

---

<sup>82</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 365.

em seus próprios devaneios que grotescamente inverte seu papel social — trabalhar a crença e a devoção dos indivíduos / transmitir o legado de seus valores.

Sob esta ótica, temos a presença de um grotesco meyerholdiano em que a própria religião/ tradição segue seu fio-de-marionete, conduzida pela fatalidade da experiência humana — que é vista pelo eu-lírico com certo desprezo e, por que não, certa dose de ironia — caracterizando o grotesco moderno. Em outra análise possível, temos, como descrito acima, a religião/ tradição deixando de preocupar-se com a sua função coletiva e com seu objetivo precípua — o que se caracteriza como uma notável inversão topográfica bakhtiniana, porém vista sob um olhar que não deixa de ser moderno, irônico, sardônico — temos a presença de um grotesco moderno.

Para concluir a análise de um texto cíclico, retomamos um aspecto do início da análise: os tempos verbais. Como dito anteriormente, quase todos os verbos estão no pretérito imperfeito, mas todos indicam uma possibilidade. Assim sendo, as temáticas do poema são realizáveis, passíveis de concretização na consolidação de nosso mundo, mas ainda assim apenas possíveis.

2.4. “O LUPANAR” E “DEPOIS DA ORGIA”: VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO MUNDO ÀS AVESSAS

**O lupanar**

Ah! Por que monstruosíssimo motivo  
Prenderam para sempre, nesta rede,  
Dentro do ângulo diedro da parede,  
A alma do homem polígamo e lascivo?!

Este lugar, moços do mundo, vede:  
É o grande bebedouro coletivo,  
Onde os bandalhos, como um gado vivo,  
Todas as noites, vêm matar a sede!

É o afrodístico leito do hetairismo  
A antecâmara lúbrica do abismo,  
Em que é mister que o gênero humano entre,

Quando a promiscuidade aterradora  
Matar a última força geradora  
E comer o último óvulo do ventre!

Estruturalmente, o poema nos apresenta:

Ah! Por/ que/ mons/truo/sí/ssi/mo/ mo/ti/vo (A)

Pren/de/ram/ **pa**/ra/ sem/pre/, **nes**/ta /**re**/de, (B)

Den/tro/ do ân/gu/lo/ **die**/dro/ da/ pa/**re**/de, (B)

A al/ma/ do ho/mem/ po/**lí**/ga/mo e/ las/**ci**/vo?! (A)

Es/te/ lu/**gar**/, mo/ços/ do/ **mun**/do/, **ve**/de: (B)

É o/ gran/de/ be/be/**dou**/ro/ co/le/**ti**/vo, (A)

On/de os/ ban/**da**/lhos/, co/mo um/ **ga**/do/ **vi**/vo, (A)

To/das/ as/ noi/tes/, **vêm**/ ma/tar/ a/ **se**/de! (B)

É o a/fro/dís/ti/co/ **lei**/to/ do he/tai/**ris**/mo (C)

- A an/te/câ/ma/ra/ **lú**/bri/ca/ do a/**bis**/mo, (C)  
 Em/ que é /mis/ter/ que o/ **gê**/ne/ro hu/ma/**no en**/tre, (D)
- Quan/do a/ pro/mis/cui/**da**/de a/te/rra/**do**/ra (E)  
 Ma/tar/ a úl/ti/ma/ **for**/ça/ ge/ra/**do**/ra (E)  
 E/ co/mer/ o úl/ti/**mo ó**/vu/lo/ do/ **ven**/tre! (D)

No que diz respeito à sonoridade dos versos, percebemos na 1ª estrofe do poema apenas o segundo verso possuidor de um decassílabo sáfico. Na segunda estrofe, ocorre o mesmo com primeiro e terceiro versos. Nos tercetos, percebemos apenas decassílabos heróicos. Assim, teríamos em relação ao tipo de ritmo utilizado nos decassílabos: heróico/sáfico/ heróico/ heróico // sáfico/ heróico/sáfico/ heróico // heróico/ heróico /heróico // heróico/heróico/ heróico. Identificamos, portanto, uma espécie de paralelismo formal, em que o vai-vem chega também às rimas. Na rima (A), possuímos rima rica na primeira estrofe, mas na segunda estrofe é pobre. A rima (B) é pobre e rica nas duas estrofes. As rimas (C) e (E) são pobres e a rima (D) é rica no que diz respeito à gramática.

Quando analisamos o som do poema, identificamos a presença do som oclusivo muito marcada no início do poema, como se servisse para quebrar constantemente o ritmo. No final, há um abrandamento deste recurso.

Imageticamente, percebemos que quando a voz-poemática pede ao seu interlocutor para que este observe, o texto ganha em descritivismo. Anteriormente, há também uma descrição, mas da situação que leva o homem a se portar “como um gado vivo”. Há uma temporalidade cronológica no texto. O homem se torna “polígamo e lascívio” num passado realizado.

Porém, o rebaixamento à condição animal ocorre no presente, ou seja, a procura de um “bebedouro coletivo” é motivada pela prisão eterna que o homem vive. Há uma espécie de levantamento histórico dos motivos pelos quais a humanidade chafurda na prostituição. É interessante notar que a única estrofe do poema em que os decassílabos heróicos e sáficos se cruzam é no momento em que o eu-lírico descreve as reações do homem no ambiente.

A conclusão do texto ocorre com os verbos “matar” e “comer” no infinitivo impessoal, fornecendo-nos uma impressão de que as ações realizadas então se tornam

eternas — e o decassílabo heróico aparece em todos os versos dos tercetos, o que demonstra uma certa uniformidade no ritmo em concordância com o assunto.

“O lupanar” apresenta menor grau de complexidade em relação aos textos analisados anteriormente, mesmo assim, destaca-se neste poema uma peculiaridade motivadora da aparição do corpo grotesco. Quando lemos o título, deparamo-nos com a intenção que se antecipa a descrever o estabelecimento. Esta descrição do espaço acontece a partir de um olhar que, em princípio, condena os homens por freqüentarem-no, daí o emprego do superlativo absoluto “monstruosíssimo” — que faz parte da linguagem grotesca da praça pública bakhtiniana — qualificado neste poema com função denegridora. Um outro elemento do vocabulário da praça pública presente no poema é a extremada adjetivação, sempre com função rebaixadora do homem-animal. Temos, também, a metáfora de um animal que deve servir de exemplo para a evolução dos mais jovens: “é o grande bebedouro coletivo”; “como um gado vivo, vêm matar sua sede”.

Inicialmente, percebemos que um “ângulo diedro da parede” pode conduzir os homens a tal lugar — uma dupla possibilidade de análise: ou o homem devasso (“lascivo” e “polígamo” também são, a princípio, juízos condenatórios — marca do discurso injurioso bakhtiniano) utiliza uma espécie de viseira (o não-ver) para freqüentar tal lugar, ou é levado ao lupanar por forças universais antagônicas (ângulo diedro), mas que chegam sempre ao mesmo destino: o prostíbulo — de um jeito ou de outro, temos o homem medíocre, impulsivo e animal incapaz de refletir sobre a natureza de sua ação. Se analisarmos dentro de uma lógica do grotesco, o ângulo duplo pode se transformar em um ponto de visão deformador. E pode ser que a análise por um ângulo diedro seja feita como em um mundo invertido — o homem é um animal.

Se na primeira estrofe do poema o autor utiliza uma interjeição para invocação, na segunda estrofe ela acontece com a utilização do verbo em segunda pessoa (“vede”). A primeira intenção, parece-nos, seria atentar aos jovens o ridículo da condição humana. Uma outra intenção implícita no verbo é chamar a atenção dos leitores para que observem o que será descrito em seguida: farrapos humanos são comparados com o gado que depois de pastar vem matar sua sede (é importante ressaltar que, dentro de um universo grotesco, e no poema, tudo acontece de maneira coletiva).

No primeiro terceto nos deparamos com uma matemática descritiva em que o resultado é: prostituição = abismo. Notamos que há um sujeito elíptico (“este lugar” — prostíbulo) e o verbo (“ser”) aparece de maneira elíptica no segundo verso e é retido no

terceiro. Na verdade, há um apontamento: se é no prostíbulo que algo está ou acontece, a conclusão é uma variação sobre o mesmo tema: “afrodístico leito do hetairismo” X “antecâmara lúbrica do abismo”. Ainda numa primeira leitura, a promiscuidade que leva a humanidade para o abismo será como um mal necessário para a sobrevivência da espécie. É interessante notar que a conclusão do texto adota uma postura profética com o emprego da conjunção subordinada temporal/condicional “quando”. A profecia está intimamente ligada com a loucura em um universo carnavalizado, porém a atmosfera do poema, assim como em todos os textos de Augusto dos Anjos, é densa.

O grotesco se faz presente não pela carnavalização do lupanar, mas pelos recursos lingüísticos utilizados pelo eu-lírico observador que utiliza palavras pesadas, carregadas até mesmo na sonoridade (utilização dos sons oclusivos). Percebemos por exemplo a utilização do superlativo absoluto “monstruosíssimo” já no primeiro verso do poema. Há ainda a presença de palavras que possuem uma difícil pronúncia em língua portuguesa: “polígamo”, “bandalho” e até um neologismo, o “afrodístico”. Além disso, a voz-poemática cria uma atmosfera em que ela mesma demonstra certo enojamento com a condição de sua própria evolução. Daí, temos uma condenação que podemos inserir como característica grotesca na contemporaneidade — uma espécie de assepsia do outro faria um mundo melhor.

Numa primeira leitura não se identificam traços grotescos na construção poética. Porém, a partir da expansão de sentido de alguns termos, o grotesco se torna possível, mas não algo forçado. No próprio título do poema, “O lupanar”, temos embutida uma imagem sagrada e amaldiçoada. A prostituição “simbolizava a união com a divindade e, em certos casos, a própria unidade dos vivos na totalidade do ser, ou ainda a participação na energia do Deus ou da Deusa representada pela prostituta”.<sup>83</sup>

O antagonismo (característica grotesca) que carrega a palavra “lupanar” é similar ao que carrega Salomé, musa decadentista, que por ser bela e conquistar o padrasto dançando, condena seu grande amor à morte como vingança pelo seu desprezo. Cumpre observar que a Salomé bíblica-decadentista é muito parecida com as prostitutas: mulheres que sempre passam a imagem de um corpo e de uma alma a serem desvendados. Se o prostíbulo é o local em que os animais vão chafurdar (a descrição é feita com outras palavras, mas a comparação é efetivamente rebaixadora, tal como se

---

<sup>83</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 747.

apresenta), há nele um princípio altamente respeitado por Augusto dos Anjos que é o evolucionismo darwiniano sendo analisado como característica grotesca.

Este acontece dentro da inversão topográfica bakhtiniana. É o homem-animal, descendente das moneras, que garante à sua espécie a sobrevivência sendo forte, vigoroso e fundamentalmente fértil. Em uma interpretação possível, o homem-animal é conduzido por uma força superior a si, porém, a força é sugerida. Uma outra leitura possível dentro da lógica de inversão topográfica seria, em rituais antigos, a virgem humana ser considerada a prostituta sagrada para os deuses um paradoxo e uma inversão tipicamente grotesca presentes em uma única imagem. O homem enquanto animal, deformado por seus instintos, é uma figura grotesca, e a mulher enquanto objeto que serve apenas para que o animal satisfaça sua vontade também é corporalmente grotesca.

A construção deste poema a partir de uma inversão topográfica<sup>84</sup> cria um imaginário no mínimo interessante e extremamente inovador para a época: a mulher, apesar de ser um objeto, deve ser descoberta, enquanto que o homem-animal, não pensante, é detentor de um poder, mas não consegue descobrir os mistérios da mulher-objeto, pois seus instintos não permitem isso — tanto o homem quanto a mulher carregam o paradoxo e a inversão da ordem social instaurada. Assim sendo, quem possui a força que controla os bonecos do mundo lírico construído por Augusto dos Anjos? Talvez seja a própria força da “promiscuidade aterradora”.

Tratando do assunto promiscuidade, alude-se também, embora implícitas no poema, às respectivas esposas dos homens-animais-promíscuos, as quais não deixam de ser figuras de presença corporalmente grotesca, pois se não possuímos uma descrição explícita delas, imaginamos uma situação em que tais mulheres são transmutadas pelos maridos (em âmbito psicológico) em bonecas que cuidam do lar e da prole (próxima geração, portanto, marcador de conservação da espécie e de renovação do ciclo). Assim sendo, suas vidas são vazias e possuem um sentido único e grotesco, ou seja, ser meramente um fantoche controlado por um animal.

A ausência da imagem da mulher se realiza em toda a construção do poema. Até mesmo o título é masculino. Há uma preocupação da voz-poemática de isentar a mulher do pecado original bíblico. Se analisarmos o texto sob uma ótica científica, percebemos que a mulher participa da evolução, ou seja, não é a culpada pelo atraso que

---

<sup>84</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 270.

a igreja e o próprio homem sempre a impuseram. Assim, temos em um texto que fala do homem enquanto animal que chafurda e chafurdará até “a última força geradora” uma mulher que foi isentada cientificamente do atraso intelectual humano, embora esteja, também, presente no atraso que “o lupanar” representa, ou seja, a mulher participa direta e indiretamente da inversão grotesca que o homem impinge a si mesmo.

A seguir, passemos à análise do segundo poema.

### Depois da orgia

O prazer que na orgia a hetaíra goza  
 Produz no meu *sensorium* de bacante  
 O efeito de uma túnica brilhante  
 Cobrindo ampla apostema escrofulosa!

Troveja! E anelo ter, sôfrega e ansiosa,  
 O sistema nervoso de um gigante  
 Para sofrer na minha carne estuante  
 A dor da força cósmica furiosa.

Apraz-me, enfim, despindo a última alfaia  
 Que ao comércio dos homens me traz presa,  
 Livre deste cadeado de peçonha,

Semelhante a um cachorro de atalaia  
 Às decomposições da Natureza,  
 Ficar latindo minha dor medonha!

Formalmente, temos:

- O/ pra/zer/ **que**/ na or/gia a he/ta/í/ra/ **go**/za (A)  
 Pro/duz/ no/ meu/ *sen/so/rium* /de/ ba/**can**/te (B)  
 O e/fei/to/ de u/ma/ **tú**/ni/ca/ bri/**lhan**/te (B)  
 Co/brin/do am/pla a/pos/**te**/ma es/cro/fu/**lo**/sa! (A)  
 Tro/ve/ja! E a/ne/lo/ **ter**/, sô/fre/ga e an/**sio**/sa, (A)  
 O/ sis/te/ma/ ner/**vo**/so/ de um/ gi/**gan**/te (B)  
 Pa/ra/ so/**frer**/ na/ mi/nha/ **car**/ne es/**tuan**/te (B)  
 A/ dor/ da/ for/ça/ **cós**/mi/ca/ fu/**rio**/sa. (A)  
 A/praz/-me, en/fim/, des/**pin**/do a úl/ti/ma al/**fa**/ia (C)  
 Que ao/ co/mér/cio/ dos/ **ho**/mens/ me/ traz/ **pre**/sa, (D)  
 Li/vre/ des/te/ ca/**dea**/do/ de/ pe/ço/nha, (E)  
 Se/me/lhan/te a um/ ca/**cho**/rro/ de a/ta/**la**/ia (C)  
 Às/ de/com/po/si/ções/ da/ Na/tu/**re**/za, (D)  
 Fi/car/ la/tin/do/ **mi**/nha/ dor/ me/**do**/nha! (E)

“Depois da orgia” é um dos poucos poemas do *Eu* em que não consta data. Sua temática é muito similar a de “O lupanar”, mas prevalece uma diferença substancial na construção do texto. Primeiramente, este poema descreve o pós-coito, enquanto o anterior abordava o momento da explosão animal. Portanto, o ângulo de visão é outro.

No que diz respeito à sonoridade dos versos, percebe-se na 1ª estrofe do poema apenas o primeiro verso possuidor de um decassílabo sáfico. Na segunda estrofe, ocorre o mesmo com o terceiro verso. No restante do poema, temos versos decassílabos heróicos. Assim, teríamos em relação ao tipo de ritmo utilizado nos decassílabos: sáfico/ heróico/ heróico/ heróico// heróico/ heróico/ sáfico/ heróico// heróico/ heróico/ heróico// heróico /heróico/ heróico. Na rima (A), possuímos rima rica na primeira estrofe, mas na segunda estrofe é pobre. A rima (B) é rica na primeira estrofe, mas pobre na segunda. A rima (C) é pobre e as rimas (D) e (E) são ricas no que diz respeito à gramática.

Quanto à ordem direta dos versos, temos: “O prazer que a hetaíra goza na orgia produz no meu *sensorium* de bacante o efeito de uma túnica brilhante cobrindo ampla apostema escrofulosa. // Troveja! E anelo ter o sistema nervoso de um gigante para sofrer na minha carne estuante, sôfrega e ansiosa a dor da força cósmica furiosa.// Despindo a última alfaia semelhante a um cachorro de atalaia e às decomposições da Natureza que me traz presa ao comércio dos homens, apraz-me ficar latindo minha dor medonha, livre deste cadeado de peçonha.”

Com isso, percebemos que os dois tercetos compõem um todo semântico, ou seja, a compreensão definitiva do trecho dado ocorre com a reordenação dos períodos. É interessante notar a presença na primeira estrofe da oração subordinada adjetiva restritiva (“que a hetaíra goza na orgia”) e da oração coordenada assindética (“cobrindo ampla apostema escrofulosa”) que juntas fazem um período único na estrofe. Há um certo elemento prosaico na construção utilizada.

Na segunda estrofe, temos uma construção estranha — um verbo de estado do indivíduo inicia uma oração coordenada aditiva, porém o verbo anterior indica fenômeno da natureza (“Troveja! E anelo ter...”), o que podemos identificar como uma estreita relação entre o eu-lírico e a natureza. Depois, o texto volta ao normal e possuímos períodos coordenados assindéticos que se referem ao indivíduo.

Os dois tercetos possuem um entrelaçamento de frases, que é impossível lê-los separadamente. O hipérbato é utilizado para induzir o leitor a um jogo poético: eu X outro X natureza — o homem negando tudo e todos, ou, eu+outro+natureza = animal que late — o homem em uma relação conflitante, mas existente com o outro. Após o

verbo no gerúndio (“despindo”) que indefine o sujeito da ação, temos uma completiva nominal para ajudar a desvendar qual o adorno (“alfaia”) que o ser utiliza. Concluindo o poema com um verbo reflexivo e fazendo referência a um cão (“latindo”), temos um eu-lírico meio homem meio animal.

Partindo para uma análise conteudística, temos uma semelhança interessante a ser mencionada quando comparamos com o texto anterior: é o fato de haver igualmente uma atmosfera de descritivismo psicológico nos dois poemas — o que concorda com o elemento prosaico também presente. Vejamos: o prazer que uma cortesã de luxo sente no momento da orgia tem para o eu-lírico um efeito de “túnica” que esconde a podridão. No início da segunda estrofe surge uma força exterior, um trovejar. Daí em diante, a voz do poema se diz desejosa de ter um “sistema nervoso de gigante para sofrer...” em sua carne a dor da “força cósmica”. Até o momento, temos um texto com sugestões grotescas e períodos longos que se aproximam de uma estrutura narrativa, diferente da estrutura dos poemas estudados anteriormente que possuíam uma estrutura que chamamos de fragmentária até certo ponto. Porém, há uma linearidade dos períodos que se combina nas duas primeiras estrofes. A partir da terceira estrofe, há uma inversão possível que multiplica as possibilidades de conclusão do texto.

A “alfaia” que surge na terceira estrofe pode ser tanto um objeto de culto do eu-lírico quanto a própria cortesã. Com esta inversão, surge um paradoxo: a alfaia pode livrá-lo do veneno mundano enquanto objeto de culto, no entanto, enquanto cortesã ela é o elemento que prende o ser poemático ao universo-comércio dos homens — “semelhante a um cachorro de atalaia”. Neste momento identificamos a grande inventividade do poeta que traz ao leitor uma dúvida na interpretação apenas com o hipérbato.

Lembremo-nos que na análise anterior situamos a prostituição sagrada na condição de uma experiência limítrofe. É o que se observa de maneira evidente na análise deste poema. Além disso, podemos interpretar o próprio ato carnal como uma grande feira em que há troca de mercadorias (fluidos corporais). Essa troca gera a idéia de movimento. “[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...]”.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 277.

Quanto à absorção, temos um corpo construído de maneiras diferentes — ele se intersecciona ou renega o outro corpo, natural ou não.

A imagem da *hetaíra* nos faz lembrar a luxuosa musa decadentista, Salomé. Se a cortesã participa de uma orgia, a imaginação dessa ação por parte da voz-poemática estimula a parte sensitiva de seu cérebro. Daí a construção de um gigante psicológico (o gigante é grotesco por excelência) que sente toda a contraditória dor do universo. Sobre a experiência decadentista, temos Des Esseintes freqüentando lupanares em *À Rebours* como tentativa de aliviar sua angústia existencial através de uma sensação nova, mas o personagem se cansa rapidamente dessa prática. Se, de um lado, em “Lupanar” há uma condenação aos homens-animais que freqüentam prostíbulos, em “Depois da orgia”, de outro modo, notamos que há certa semelhança com o caso do personagem de Huysmans — ambos experimentam a sensação de cansaço.

A diferença é que o coito, no poema, pode ser apenas sentido. Até mesmo a angústia pós-coito e o comércio carnal integram os dois textos. Certamente, uma imagem ainda não explorada, mas que nos ajuda a confirmar a tese de que a cópula é sentida — algo exterior ao seu pensamento — é o trovejar. O trovão significa para a tradição judaico-cristã o poder de Deus demonstrado com toda sua força e cólera, mas na tradição grega o significado remete-nos à passagem do poder da terra para o céu, porém, “no Popol-Vuh, é a palavra falada, de Deus, em oposição ao raio e ao relâmpago, que constituem a palavra escrita de Deus no céu”.<sup>86</sup> Há, ainda, uma clara relação com a natureza, como dito anteriormente, como se o ato sexual colocasse o homem momentaneamente (o verbo é indicador de estado) em uma situação de plena relação com o universo. Se depois o eu-lírico se sente um animal grotesco, um cão de guarda — esse sentimento surge apenas no contato existente entre o eu e o outro.

Outra imagem a qual o poeta recorre é a do gigante. Segundo a simbologia, os gigantes “simbolizam a predominância das forças saídas da terra por seu gigantismo material e indigência espiritual. São a banalidade magnificada”.<sup>87</sup> Com isso, conclui-se que:

*A evolução da vida no sentido de uma espiritualização crescente é o verdadeiro combate dos gigantes. Mas essa evidência implica um esforço do homem, que não deve contar só com as forças do alto para triunfar de tendências involutivas e regressivas, imanentes nele. O mito dos gigantes é um apelo ao heroísmo humano. O*

<sup>86</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 912-13.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*, p. 470.

*gigante representa tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e expandir sua personalidade.*<sup>88</sup>

Deste modo, será que temos a presença um corpo grotesco na construção do poema? Sim. Primeiramente, a definição que se tem de orgia é puramente grotesca, portanto o título do poema sugere uma atmosfera grotesca. Segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, orgia é “bacanal, festim licencioso, desordem, tumulto, excesso, profusão, festa bacante”. Aqui, tanto quanto no primeiro poema, temos um festim. Todavia, naquele o festim era antropofágico e neste é sexual. Se nos dois primeiros poemas analisados há uma atmosfera fantástica, nos dois últimos (“O lupanar” e “Depois da orgia”) há a descrição de uma possível realidade concreta, crível.

A festa só acontece pelo fato de existir uma mulher, tanto neste quanto em “O lupanar”, petrificada e estática; às vezes a figura feminina parece estar até ausente. Em “Depois da orgia” temos a possibilidade dessa mulher ser uma alfaia, objeto de culto ou simplesmente objeto para satisfação do homem, à maneira de um títere controlado por cordas invisíveis – o que remete ao grotesco meyerholdiano. O eu-lírico ativo ou não no festim deseja ter o sistema nervoso de um gigante. A imagem da desproporção corporal é puramente grotesca, basta lembrarmos dos gigantes Gargântua e Pantagruel de F. Rabelais intensamente estudados por M. Bakhtin. Não podemos esquecer que a referência ao “sistema nervoso de um gigante” pode ser, na verdade, uma reflexão sobre o próprio órgão reprodutor e a “dor da força cósmica” lembra uma espécie de iniciação sexual em que o prazer é também doloroso.

Outrossim, há a comparação do ser poemático com um “cachorro de atalaia” (cão de guarda). A semelhança do homem com um animal também é um artifício grotesco e acontece no poema de duas maneiras. Temos aqui o já citado “cachorro de atalaia” que, além de animal, faz a vontade de um ente superior (no caso, o próprio homem que o domesticou, mas com uma outra conotação - “me traz presa” -, reflexiva): “ficar latindo minha dor medonha”. Ainda sobre a comparação homem X animal, tal como no poema anterior, temos a crítica à humanidade que é um “cadeado de peçonha”. Percebe-se que a comparação entre homem e animal pertence a um grotesco que é rebaixador, mas não pertence ao rebaixamento medieval. A alegoria é denegridora, portanto, diz respeito ao grotesco moderno.

---

<sup>88</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 470.

Além disso, temos as “decomposições da Natureza” que são, também, os motivadores grotescos de construção de um mundo novo. Talvez, neste poema, tenhamos a inversão da inversão grotesca. Se pensarmos que a decomposição da Natureza acontece no “sensorium”, através da orgia sexual, esta poderá num “mundo às avessas” produzir “o efeito de uma túnica brilhante cobrindo ampla apostema escrofulosa”, ou seja, somente a orgia bacante poderá salvar o mundo “trovejado”, condenado pela justiça e cólera de Deus.

Uma outra interpretação possível remete-nos ao mito do andrógino. A *hetaíra* então será vista como “uma túnica brilhante” que complementa o eu-bacante coberto por “apostema escrofulosa”. Nesta análise, temos o homem preso à mulher. Ele, um cachorro preso, e ela, o “cadeado de peçonha”. Aqui, temos uma outra possibilidade de lógica grotesca: a orgia sexual como um ato de unificação dos dois corpos opostos. O andrógino seria um “signo de totalidade” — a criação de uma nova realidade. Assim sendo, um paradoxo à concepção social de que existem diferenças entre homem X mulher, homem X animal, animal X vegetal, etc.

A (não)diferença também pode ser observada em corpos que se formam juntos, porém deformados, conforme a concepção de corpo em voga no pensamento de uma sociedade conservadora. Nesta análise, podemos pensar também em um eu-lírico pansexual, pois seu contato íntimo com o universo o transforma em animal — a inconsciência decadentista. A corporalidade grotesca não se realiza apenas no corpo do eu, mas na realização sexual coletiva — com tudo e todos.

Depois da orgia, temos a descrição de um ser “livre do cadeado de peçonha”, sem prisões que o animalizam. Porém, não há uma negação do lado animal com a realização sexual plena — depois da orgia, a voz-poemática se sente completamente plena, em contato com o universo (pan-universal), em uma verdadeira panegíria universal. Talvez a própria mistura entre períodos gramaticais que o texto possui sugira uma integração total entre seres e palavras.

2.5. A IMPLOÇÃO INTERNA COMO UNIVERSO NOVO EM  
 “A UM MASCARADO”

**A um mascarado**

Rasga essa máscara ótima de seda  
 E atira-a à arca ancestral dos palimpsestos...  
 É noite, e, à noite, a escândalos e incestos  
 É natural que o instinto humano aceda!

Sem que te arranquem da garganta queda  
 A interjeição danada dos protestos,  
 Hás de engolir, igual a um porco, os restos  
 Duma comida horripelantemente azeda!

A sucessão de hebdômadadas medonhas  
 Reduzirá os mundos que tu sonhas  
 Ao microcosmos do ovo primitivo...

E tu mesmo, após a árdua e atra refrega,  
 Terás somente uma vontade cega  
 E uma tendência obscura de ser vivo!

Formalmente, temos:

- Ras/ga e/ssa/ más/ca/**ra** ó/ti/ma/ de/ **se**/da (A)
- E a/ti/ra-a à ar/ca an/ces/**tral**/ dos/ pa/limp/ses/tos... (B)
- É/ noi/te, e, à/ noi/te, a es/**cân**/da/los/ e in/**ces**/tos (B)
- É/ na/tu/ral/ que o ins/**tin**/to hu/ma/no a/**ce**/da! (A)
- Sem/ que/ te a/rran/quem/ **da**/ gar/gan/ta/ **que**/da (A)
- A in/ter/jei/ção/ da/**na**/da/ dos/ pro/**tes**/tos, (B)
- Hás/ de en/go/lir/, i/**gual**/ a um/ por/co, os/ **res**/tos (B)
- Du/ma/ co/mi/da ho/**rri**/vel/men/te a/**ze**/da! (A)

- A/ su/ce/ssão/ de heb/**dô**/ma/das/ me/**do**/nhas (C)  
 Re/du/zi/**r**á/ os/ mun/dos/ **que**/ tu/ **so**/nhas (C)  
 Ao/ mi/cro/cos/mos/ do o/vo/ pri/mi/**ti**/vo... (D)
- E/ tu/ mes/mo, a/pós/ **a ár**/dua e a/tra/ re/**fre**/ga, (A)  
 Te/rás/ so/**men**/te u/ma/ von/**ta**/de/ **ce**/ga (A)  
 E u/ma/ ten/dên/cia obs/**cu**/ra/ de/ ser/ **vi**/vo! (D)

Este poema muda o ritmo apenas em dois versos. No segundo verso do primeiro e do segundo tercetos temos a ocorrência de decassílabos sáficos. Todo o restante do poema é composto de decassílabos heróicos. Assim, teríamos em relação ao tipo de ritmo utilizado nos versos do poema: heróico/ heróico/ heróico/ heróico// heróico/ heróico/ heróico/ heróico// heróico/sáfico/heróico // heróico/ sáfico/ heróico.

A ordem direta das frases é: Rasga essa máscara ótima de seda e atira-a à arca ancestral dos palimpsestos... / É noite, e, à noite é natural que o instinto humano aceda a escândalos e incestos // sem que te arranquem da garganta queda a interjeição danada dos protestos. / Hás de engolir, igual a um porco, os restos duma comida horrivelmente azeda!// (Hás de engolir) a sucessão de hebdômadadas medonhas reduzirá os mundos que tu sonhas ao microcosmos do ovo primitivo...// E tu mesmo, após a árdua e atra refrega, terás somente uma vontade cega e uma tendência obscura de ser vivo!

No caso deste poema, não há inversões que influenciem radicalmente a duplicidade de interpretação do texto, o que passa um certo conservadorismo ou um certo ar de exacerbado parnasianismo. Sendo assim, podemos pensar o texto enquanto reflexão sobre a literatura anterior, ou seja, há, por extensão, uma discussão estética e metalingüística no poema que ocorre em uma construção legitimamente grotesca.

“A um mascarado” talvez seja o texto que tenha uma relação mais íntima com a teoria bakhtiniana dentre todos os poemas que foram analisados aqui. Não há propriamente uma atmosfera fantástica como em “Vozes de um túmulo” e “O caixão fantástico”; não há um boneco de marionete, ou uma musa decadente como em “O lupanar” e “Depois da orgia”.

O título do poema já sugere algo dissimulado, ambivalente. O conceito da máscara que esconde algo por trás de si é muito difundido no Ocidente. Com isso, a voz do poema exige de seu interlocutor uma ação que force essa máscara utilizada a retornar ao passado e abandonar aquilo que camufla a alma humana, ou seja, a máscara deve ser

retirada. A obrigatoriedade é sintomática pelo fato do poeta utilizar os dois primeiros verbos no imperativo.

Um detalhe interessante é a escolha da palavra “palimpsesto” — o papiro raspado em que o texto antigo dá lugar a um novo. A idéia de novidade do texto seria justamente a aceitação da natural condição humana — ser instintivo — mas a novidade acontece e se sobrepõe ao passado (conservadorismo ou um outro mundo?), ou seja, o próprio poema de Augusto dos Anjos, com um certo conservadorismo formal parnasiano é uma reflexão cônica da condição evolutiva da poesia. Esta ganha uma vida que é refletida enquanto sobreposição instintiva e/ ou pensada de sua poética.

O instinto traz o incesto como manifestação comum nesse mundo novo (“É noite” — e, como diz a expressão popular, “à noite, todos os gatos são pardos”), portanto, em uma noite em que o pensamento e/ ou instinto criativo aflora, tudo é possível. Podemos identificar traços da literatura carnalizada no momento em que a inversão de qualquer ordem social é permitida — o parâmetro é o da hiperbolização absoluta de qualquer manifestação.

Por outro lado, é perceptível que o texto enquanto reflexão metalingüística se faz influenciado pelo passado, mas subverte-o, modifica-o, destrói e reconstrói uma nova poesia — a máscara que imperativamente deve ser retirada é a da poesia parnasiana, aquela que formalmente se conservou em Augusto dos Anjos, como vimos na análise formal acima, mas se modificou no que diz respeito ao conteúdo. A exclamação no final da primeira estrofe é um indício desta constatação (“É natural que o instinto humano aceda!”). Aderir aos incestos e aos escândalos é grotesco em uma análise fisiopsicológica e em uma análise metalingüística. É a colagem fragmentária que tanto caracteriza a poesia moderna.

Na segunda estrofe, percebemos a presença de duas outras estratégias grotescas: a utilização de expressões que remetem aos orifícios corporais, afinal, a garganta, através da boca (“interjeição danada dos protestos”), é um dos pontos de contato do universo interior com o exterior — uma relação cosmológica universal; e, além disso, a imagem da “interjeição” por sair e que deverá ser engolida como uma comida azeda (o que entra no discurso de louvor-injúria bakhtiniano).

Numa perspectiva metalingüística, as expressões utilizadas preconizam o pensamento antropofágico — a garganta tem seu protesto arrancado e, simultaneamente, o poeta come os restos de uma cultura azeda, ultrapassada. A dinâmica do ir-e-vir no

trecho atordoa o leitor que já carrega uma dúvida crucial para a completa compreensão do texto: a quem a voz-poemática se refere?

Inversamente à situação exposta no poema, lembremos o que já sublinhara-nos Bakhtin: quando o ator gagueja em pleno palco, Arlequim lhe dá uma cabeçada no estômago para que a palavra saia. Aqui, a palavra será engolida como a lavagem que é oferecida aos porcos — é a relação cosmológica entre o corpo e o universo que está presente. Se a análise partir para a metalinguagem, percebemos que a influência não agrada à voz-poemática. Parece-nos, neste momento, pertinente dizer que há uma certa “angústia da influência” — o que foi escrito até então é lavagem – negação do passado, sabendo que é influenciado por este.

A partir daí, temos uma espécie de eterno retorno do mesmo ciclo. Os fatos acontecerão, segundo o eu-lírico, de maneira sucessiva. A repetição fará com que o mundo volte ao “microcosmo do ovo primitivo”. Se o ovo é o símbolo da gênese do mundo, através do instinto humano podemos regressar ao seu início. Talvez o retrocesso ocorra para que haja o renascimento do mundo. O que fica evidente é que a vontade de viver se tornará latente após uma luta penosa.

A inversão mais insistentemente defendida por nós é a que atinge tudo. Uma palavra que atravessa a boca, que mergulha pela garganta, volta à origem, ao ovo primitivo; esta entra e sai numa dinâmica enlouquecedora em “hebdômadadas medonhas”. O termo hebdômada é, segundo o dicionário Houaiss, um espaço de sete dias, semanas ou anos. O número sete representa a perfeição, a totalidade da ordem moral, espiritual, do tempo e do espaço — o ciclo concluído com uma renovação positiva.

Assim, a grotesca comparação entre o mascarado e o porco que come lavagens representa o final de um ciclo, a conclusão de algo, através da imagem posterior da sucessividade. A partir daí, o universo se resume ao ovo primitivo — o verbo volta ao presente — há um reequilíbrio do ser mascarado, de sua reflexão metalingüística, do universo. Esta nova ordem surge de maneira que o outro — um “eu mesmo” —, a quem a voz-poemática se refere, luta pela sobrevivência no mundo das vontades schopenhaueriano, o ovo primitivo, com o que Nietzsche chama de “Vontade de Potência”. É interessante notar que o poema constrói o retorno da palavra, do próprio ser-homem, do ser poemático e do universo — tudo de volta ao único “ovo primitivo” uma espécie de caos universal.

Notamos ainda que a escolhas dos verbos no texto ocorre de maneira conveniente. Primeiro, verbos no imperativo, depois aparecem o presente, o infinitivo, o

futuro, o presente, o futuro do presente e o infinitivo. O verbo no imperativo indica uma ordem à segunda pessoa; depois, o presente com verbos que indicam estado e um verbo no subjuntivo (aceda), ou seja, uma dúvida ainda paira na realização ou não da ação. Na segunda estrofe, temos a ocorrência de dois verbos no presente e um no infinitivo que indica certa passividade e uma generalização. Nos dois tercetos, temos um verbo no futuro, o retorno ao presente, então surge o futuro do presente — todos verbos de ação — e o último verbo do poema é indicador de estado e impessoal, portanto a passividade retorna ao cerne da construção poética — a própria seleção verbal demonstra o ciclo de retorno ao ovo primitivo.

Em outros textos, Augusto dos Anjos costuma acometer-nos também com certo ar de imutabilidade posterior à ação. Parece que há sempre um conflito a ser resolvido e que, com a (não)resolução deste, as situações, apesar de diferentes, são as mesmas em todas as circunstâncias — como se o universo voltasse à gênese de sua criação.

Seu texto possui um realismo tão verossímil e cruel que chega a parecer extraordinário, e neste aspecto, se distancia da teoria bakhtiniana, mas vincula-se à teoria de W. Kayser e outros teóricos do grotesco — a realidade se torna absurda em um determinado momento pelo simples fato de ser analisada de maneira minuciosa —, ou seja, uma pequena manifestação no universo pode transformar o eu mesmo em outro.

O retorno à origem se mostra, em outra perspectiva, uma regressão, afinal o caos dos gregos era ilimitado e indefinido o que representa um flagelo. Esta realidade cruel e devastadora, doentia e nefasta, faz com que o leitor se sinta preso em uma outra realidade — a criação parece prestes a ocorrer.

A questão da máscara no poema analisado é fundamental para compreender esta interpretação: a voz-poemática se refere a um interlocutor próximo (segunda pessoa), mas com o decorrer do poema o leitor começa a identificar o eu-lírico no outro. Se a intersecção sugerida não ocorre claramente, quando o ovo primitivo traga todo o universo a conclusão não pode ser diferente. O ser deixa de existir?

Oras, o corpo é sugerido como resistência nos versos finais (“Terás [...] uma vontade cega e uma tendência obscura de ser vivo”). O corpo enquanto palavra, na análise metalingüística, resiste/ persiste da mesma maneira que o corpo humano. Outra característica identificada no poema é a de que o corpo humano é sempre matéria criadora, como diria Bakhtin, destinada a vencer o cosmos, ou seja, a matéria comumente assume caráter heróico.

Não há heroísmo maior do que se implodir na tentativa de construir um novo universo. A sugestão de uma atitude tão séria não pode ser grotesca. Todavia, a construção da nova realidade é feita pelo eu-poemático a partir de uma “tendência obscura” que se refere à máscara. De maneira superficial, abordamos a máscara por representar o reverso da realidade nua, miserável e sofrida do dia-a-dia. A máscara, simbolicamente falando, tem um significado muito pertinente à nossa análise. Vejamos:

*As máscaras preenchem uma função social: as cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço: elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo e no espaço. Mas são também verdadeiros espetáculos catárticos, no curso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê a sua vida e a sua morte inscritas em um drama coletivo que lhes dá sentido.<sup>89</sup>*

Conforme salienta o texto, a máscara serve para demonstrar a contraditoriedade do mundo, em “A um mascarado” a contraposição existe, mas ela se realiza em um paradoxo grotesco: a máscara é a negação do passado (mentiroso), porém, ela representa o presente (verdade) que se manifesta apenas através de uma máscara, ou seja, não tem autenticidade. O presente e o passado estão interligados pelo impuro disfarce que o grotesco lhes fornece.

A purificação ocorre somente quando se tira a máscara, abandonando-a definitivamente no passado. O tempo é ilimitado e a máscara é retirada cíclica e eternamente, como se estivesse fora da medida do tempo, na entrada do universo carnalizado, ou em um outro universo possivelmente carnalizado — no universo interior que cada um carrega dentro de si. Há uma espécie de princípio de renovação que é eterno.

As características apontadas acima remetem ao decadentismo. A procura por sensações estéticas refinadas eleva a experiência poética a um plano metafísico em que as reflexões chegam a um ponto tal que a única saída é manter-se vivo, algo que os decadentistas respeitariam pelo simples fato de ser uma experiência última, limítrofe. Porém, sem a presença de um universalismo grotesco, deformador do corpo com sua máscara e a atmosfera criada por esta, não seria possível vivenciar o prazer estético de

---

<sup>89</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 596-97.

contemplar a beleza de uma luta pela existência de si mesmo ou de qualquer outro ser ou coisa.

## 2.6. UMA PROPOSTA PARA DEIXAR O “EU” COM CORPO GROTESCO

Na análise feita dos poemas acima, explicitamos algumas características que indicam o movimento decadentista como elemento de incentivo à poética do corpo grotesco. Não nos prendemos apenas ao grotesco bakhtiniano. Ao contrário, aplicamos a teoria sob o ponto de vista de outras tentativas também profícuas no estudo do grotesco. Com isso, evitamos o reducionismo da obra literária, pois ao final das contas o mais importante é ampliar o horizonte de sua compreensão.

Desse modo, gostaríamos ainda de apontar superficialmente outros textos que possuem alguma característica motivadora do corpo grotesco. Em “Psicologia de um vencido”<sup>90</sup> percebemos a monstruosidade como elemento da corporalidade grotesca e, nesse mesmo poema, identificamos elementos que se referem à terra, tais como o “verme” e a “frialdade inorgânica” — expressões que se relacionam com o baixo material e corporal, assim como a ação de “comer”, por parte dos vermes. A palavra que não sai, estudada anteriormente, também tem relação com o universo grotesco e, no caso deste poema, ela aparece como sensação de ânsia talvez ideal, mas ânsia que “escapa pela boca”.

Em “O Lázaro da Pátria”,<sup>91</sup> prevalece o artifício da comparação constante do homem com animais (“Deixa circunferências de peçonha / Marcas oriundas de úlceras e antrazes”; “Todos os cinocéfalos vorazes / Cheiram seu corpo. [...]”) e essa zoomorfização é marcadamente grotesca. Temos, ainda, a podridão ou um mundo marginal como elementos constitutivos do universo do poema (“Filho podre de antigos Goitacases”; “A hedionda elefantíasis dos dedos” e “Riem as meretrizes no Cassino, [...]”). Além disso, não podemos esquecer que a hanseníase é popularmente conhecida como “mal de Lázaro”, e as doenças e deformações corporais são matéria grotesca.

No poema “Idealização da humanidade futura”,<sup>92</sup> ocorre o contato direto do ser lírico com o universo fantástico de seres apodrecidos dentro de um livro (“No húmus dos monturos, / Realizavam-se os partos mais obscuros [...]”; “Como quem esmigalha protozoários / Meti todos os dedos mercenários / Na consciência daquela multidão...”; e,

---

<sup>90</sup> Ver anexos, p. 229.

<sup>91</sup> Ver anexos, p. 229.

<sup>92</sup> Ver anexos, p. 229.

“Somente achei moléculas de lama / E a mosca alegre da putrefação”). A materialidade grotesca se torna evidente nesta representação do contato do corpo lírico (aparentemente saudável) com o húmus, a mosca e a putrefação. Há, também, partos obscuros que representam um mundo de degradações altamente carregado de elementos grotescos e que poderiam ser relacionados com o decadentismo.

“Versos a um cão”<sup>93</sup> apresenta-nos um cão diferente, que possui traços humanizados (“Alma de inferior rapsodo errante! / Resigna-a, ampara-a, arrima-a, afaga-a, acode-a / A escala dos latidos ancestrais...”; “Latindo a esquisitíssima prosódia / Da angústia hereditária dos seus pais!”). Novamente a antropomorfização aparece como elemento de corporalidade grotesca. O ser antropomorfo é uma espécie de quase-humano, mas ainda um animal, portanto, passando por um estágio de sua evolução, a inversão da lógica universal traz um corpo individual inovador e em choque constante com o corpo universal. O procedimento comparativo entre homem e animal se mostra intencional, afinal, até o terceiro verso qualquer leitor pensa ser uma referência a qualquer ser humano. Daí, podemos perceber o intuito de confundir o ser humano com um animal.

“O Deus-Verme”<sup>94</sup> aponta no título a sua relação com a corporalidade grotesca. Em algumas camadas da sociedade, o título do poema soaria como uma blasfêmia — o que diz respeito ao discurso de louvor-injúria no universo grotesco. Destarte, temos uma concepção de que Deus está diretamente ligado ao metafísico, não ao terreno. Também não é habitual conceber a idéia de que o criador “almoça a podridão das drupas agras” e “rói vísceras magras”, portanto, indica que o poema tem uma ligação bem mais estreita com o baixo material e corporal.

---

<sup>93</sup> Ver anexos, p. 230.

<sup>94</sup> Ver anexos, p. 229.

## Capítulo 3

# O CORPO GROTESCO ENQUANTO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO POÉTICA NA OBRA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

### 3.1. INTRODUÇÃO

Mário de Sá-Carneiro nasceu em Lisboa no ano de 1890. Sua família é abastada e o futuro poeta fica órfão de mãe aos dois anos. Com isso, é criado pelos avós paternos em uma quinta próxima de Lisboa. Aos dezenove anos, matricula-se na faculdade de direito de Coimbra, mas não termina o primeiro ano, pois à época já se encontra desiludido com a cidade. Em 1912, conhece Fernando Pessoa — um dos poucos que compreenderia sua personalidade.

Portugal vive um momento político conturbado desde a chamada geração de 70, mas o que realmente provoca um cataclismo político é o chamado *Ultimatum* que a Inglaterra impôs a Portugal no que diz respeito às regiões de interesse das duas nações em território africano, o que ocorre no mesmo ano do nascimento do poeta (1890). Portugal desejava uma rota que ligasse Angola a Moçambique e a Inglaterra gostaria de obter um caminho do Cabo até o atual Sudão. Os ingleses exigem uma retirada dos portugueses da região senão haveria uma ruptura diplomática entre as nações.

Este fato possui raízes históricas mais profundas, afinal a aproximação entre Portugal e Inglaterra existe desde 1640, quando Portugal precisa de apoio internacional para a Restauração da Independência em relação à Espanha. Os lusitanos necessitam ainda mais do apoio britânico quando Napoleão invade Portugal e a família real portuguesa foge para o Brasil protegida pela marinha britânica e deixa o povo completamente humilhado diante de si mesmo, afinal Portugal não é mais um país de

derrotados, mas de homens que não lutam pela própria pátria, pela própria liberdade, independência, etc.

Além disso, os tratados comerciais com os ingleses são importantíssimos para a coroa portuguesa. Porém, o *Ultimatum* é considerado pelo povo português como a última derrota humilhante do país no cenário internacional e o povo considera a família imperial muito próxima dos interesses britânicos. Com isso, ocorre um golpe republicano. Quando a república é instaurada, porém, Portugal consegue resolver os limites geográficos de suas terras africanas com a Inglaterra. O fato traz um momento de desequilíbrio político, porém os republicanos organizam um governo provisório (até a realização de uma constituição).

Parece-nos que a instabilidade portuguesa no que diz respeito ao âmbito político e econômico interfere no espírito do poeta. Este vai morar em Paris no mês de outubro de 1912 e matricula-se no curso de direito da Sorbonne. Todavia, o curso é abandonado e Mário de Sá-Carneiro passa a viver na boemia. Comenta-se que houve eventual ligação do poeta com uma cortesã chamada Hélène. Psicologicamente, Mário de Sá-Carneiro manifestou sempre um problema de instabilidade e desespero constante. O problema levou-o ao suicídio no dia 26 de abril de 1916.

A instabilidade de Sá-Carneiro demonstra em sua breve vida a falta de um lugar que lhe sirva para ficar, mas o artista encontra-se sob a égide que acompanha o poeta moderno — “sou qualquer coisa de intermédio” — não ter espaço na sociedade. A falta de lugar talvez tenha contribuído de alguma maneira para o fato de sua obra conter um amálgama de correntes literárias tão diversas: decadentismo, simbolismo, interseccionismo, futurismo, cubismo ou paulismo.

Assim sendo, sua participação no primeiro modernismo português se tornou inevitável, juntamente com Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Dentro das correntes estéticas citadas, o autor pôde tematizar, por exemplo, um narcisismo exacerbado e uma mescla de sentidos (experiência sensorial) que se aproxima de uma alucinação. Outros temas muito abordados referem-se a sua inadaptação ao mundo e, como consequência, a própria aniquilação. Formalmente, o autor tem um texto impregnado de inversões sensoriais obtidas por intermédio de jogos de palavras.

Sobre os sentidos, cabe ressaltar que enquanto Fernando Pessoa utilizava ou fingia empregar o poder do raciocínio para abordar poeticamente o período em questão, Mário de Sá-Carneiro sentia em si o caos de seu país e da época em que vivia com sua hipersensibilidade angustiada. O poeta foge de Portugal e de si mesmo em 1912, mas

retorna em 1914 com o início da Primeira Guerra — guerra esta que aniquilará todas as perspectivas positivas da sociedade da época e a *Belle Époque*.

O corpo grotesco será analisado em Mário de Sá-Carneiro sob uma perspectiva de elemento construtivo de sua poética, assim como procedemos no estudo de Augusto do Anjos. A análise se debruçará apenas em torno das seguintes obras poéticas: “Dispersão” (publicada em 1913) e “Indícios de Ouro” (poesias publicadas postumamente pela *Revista Presença* — algumas fontes indicam 1936 e outras indicam o ano da publicação como 1947).

### 3.2. FIGURAS DE INVERSÃO GROTESCA EM “PARTIDA”

Podemos dizer que nem todos os poemas de “Dispersão”<sup>95</sup>, publicados em 1913 como dito acima, possuem corpos grotescos enquanto elemento de construção da poética. Além disso, a corporalidade grotesca na obra de Mário de Sá-Carneiro não ocorre num ciclo completo, ela é sugerida em figuras arrojadas, afinal o poeta é “cingido de quimera e de irreal”.

Os poemas de “Dispersão” constroem uma espécie de fio narrativo, como se um complementasse o outro. Dentro desta perspectiva, temos o momento da dispersão acontecendo no sexto poema, também intitulado “Dispersão”. Os poemas anteriores fazem referência em seus títulos a sensações refinadíssimas, lembrando os textos decadentistas que, precisamente, são tentativas de busca da dispersão absoluta do ser. Ao verificarmos apenas os títulos na ordem em que o poeta os colocou (“Partida”, “Escavação”, “Intersonho”, “Álcool”, “Vontade de Dormir”, “Dispersão”, “Estátua Falsa”, “Quase”, “Como eu não possuo”, “Além-Tédio”, “Rodopio” e “Queda”), não se obtém esta sensação, porém, quando estes são relacionado a um conjunto único, na análise e na reflexão, a sugestão prevalece.

Ressaltamos que não analisaremos todos os poemas de Dispersão. Analisaremos mais detidamente dois poemas (“Partida” e “Álcool”) no que diz respeito à corporalidade grotesca, enquanto que os outros poemas serão citados em alguns momentos apenas como complemento da análise do livro enquanto um único poema.

#### **Partida**

Ao ver escoar-se a vida humanamente  
Em suas águas certas, eu hesito,  
E detenho-me às vezes na torrente  
Das coisas geniais em que medito.

Afronta-me um desejo de fugir  
Ao mistério que é meu e me seduz.  
Mas logo me triunfo. A sua luz

<sup>95</sup> Este e os demais poemas escolhidos para análise foram extraídos de: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Organização, introdução e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (Nota do Autor)

Não há muitos que a saibam refletir.

A minha alma nostálgica de além,  
Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,  
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto  
Que tenho a força de sumir também.

Porque eu reajo. A vida, a natureza,  
Que são para o artista? Coisa alguma.  
O que devemos é saltar na bruma,  
Correr no azul à busca da beleza.

É subir, é subir além dos céus  
Que as nossas almas só acumularam,  
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus  
Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

É partir sem temor contra a montanha  
Cingidos de quimera e de irreal;  
Brandir a espada fulva e medieval,  
A cada hora acastelando em Espanha.

É suscitar cores endoidecidas,  
Ser garra imperial enclavinhada,  
E numa extrema-unção de alma ampliada,  
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Ser coluna de fumo, astro perdido,  
Forçar os turbilhões aladamente,  
Ser ramo de palmeira, água nascente  
E arco de ouro e chama distendido.

Asa longínqua a sacudir loucura,  
Nuvem precoce de sutil vapor,  
Ânsia revolta de mistério e olor,  
Sombra, vertigem, ascensão – Altura!

E eu dou-me todo neste fim de tarde  
À espira aérea que me eleva aos cumes.  
Doido de esfinges o horizonte arde,  
Mas fico ileso entre clarões e gumes!

Miragem roxa de ninbado encanto –  
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!  
Alastro, venço, chego e ultrapasso;  
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

Sei a distância, compreendo o Ar;  
 Sou chuva de oiro e sou espasmo de luz;  
 Sou taça de cristal lançada ao mar,  
 Diadema e timbre, elmo real e cruz.

.....  
 .....

O bando das quimeras longe assoma.  
 Que apoteose imensa pelos céus!  
 A cor já não é cor – é som e aroma!  
 Vêm-me saudades de ter sido Deus...

\*\*\*

Ao triunfo maior, avante pois!  
 O meu destino é outro – é alto e é raro.  
 Unicamente custa muito caro:  
 A tristeza de nunca sermos dois...

O poema “Partida” é composto de quatorze quartetos, sendo que os dois últimos figuram separados do restante do texto, funcionando como epílogo. O poema possui uma fragmentação de imagens tão acentuada que não podemos dizer que há uma inversão da ordem das frases dentro do poema. Portanto, há um estilhaçamento das imagens criadas em pequenos pedaços, porém estas, juntamente com as metáforas, estão sobrepostas, e esta sobreposição ocorre de maneira que as idéias se relacionem na construção do texto apenas mentalmente. Resumindo, os conceitos são sobrepostos e dispersos, mas no todo do poema estes se transformam em imagens que adquirem um sentido enquanto conjunto, porém a escrita é completamente fragmentária.

No primeiro quarteto, o eu-lírico deixa implícito que a “Partida”, na verdade, é a vida que se esvai (“escoa”) em busca de uma elevação. A primeira construção imagética do poema remete à água — a vida *escoa* (grifo nosso) “em águas certas” e as coisas geniais são detidas em uma *torrente* (grifo nosso). Segundo a simbologia, a água carrega três significações: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Porém, o eu-lírico parece negar as significações da água — ele hesita. A segunda estrofe mostra realmente a negação que ele se impõe — ele quer refugiar-se em algo misterioso. Essa atmosfera emblemática é normalmente escura e o eu-lírico se diz capaz de ver a luz desse mistério. A luz no mistério é um típico paradoxo grotesco para a criação de um novo universo, o poético.

Na terceira estrofe, identificamos um conflito no cerne da existência poética: A alma orgulhosa “ensombra-se” e surge o pranto. Com isso, a voz-poemática inicia a

quarta estrofe — uma tentativa de reação. Porém, a conclusão que aparece aniquila as referências feitas até então — a própria vida, o contato com natureza (água) —, mas a destruição total que é feita pela voz-poemática é, na verdade, a criação de uma nova realidade, *sígnica*, que tem como base a contemplação estética decadentista. Todas as estrofes posteriores fazem referência a essa nova realidade de maneira que a corporalidade grotesca está presente em algumas imagens.

Identificamos, por exemplo, uma inversão grotesca quando Deus é aureolado por mãos humanas. “A auréola indica o sagrado, a santidade, o divino”<sup>96</sup>. A inversão do sagrado e do profano — o homem sacro divinizará o Deus humano. Na estrofe seguinte, temos as seguintes imagens grotescas: o poeta que quer uma arte para pura contemplação estética, “(deve) é partir sem temor contra a montanha / cingidos de quimera e de irreal; / brandir a espada fulva e medieval, / a cada hora acastelando em Espanha.”, ou seja, o poeta de maneira generalizada (o plural do verbo cingir nos indica isso) deve ser um Don Quijote de La Mancha — ir à luta contra inimigos invisíveis e fantásticos para atingir seu objetivo maior: a criação.

Tendo consciência de seu fazer poético, Sá-Carneiro começa a estrofe seguinte: “(O que devemos) É suscitar cores endoidecidas.” As cores são carregadas de significado e cada uma tem uma definição simbólica dependendo da tradição em que está inserida. Portanto, as cores formam uma espécie de microcosmo do universo — cada uma tem o seu lugar. Porém, o poema sugere uma mescla, uma reinvenção do universo no qual as cores estão inseridas, “Viajar outros sentidos, outras vidas.” As duas estrofes seguintes são uma confirmação da loucura revoltosa em que a construção poética está inserida para atingir o objetivo maior: ser algo elevado, ascendente. As imagens construídas pelo poeta nas estrofes oito e nove são absolutamente grotescas.

O indivíduo precisa “Ser coluna de fumo, astro perdido, [...]”, isto é, esfumaçar-se, desintegrar-se na realidade, deixar de ser corpo e virar um astro para depois “Forçar os turbilhões aladamente, [...]”, ou no seu vôo criar turbilhões — verdadeiros sorvedouros do que existe, como se a própria realização poética criasse uma nova ordem em que o indivíduo se mesclaria com o todo. A continuação dessa mescla ocorre com o que é negado na primeira estrofe — a natureza — juntamente com matéria prima rara (um tema decadentista) — o ouro — e uma chama (símbolo de purificação e transcendência): “(O que devemos é) ser ramo de palmeira, água nascente

---

<sup>96</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p.100.

/ E arco de ouro e chama distendido...” Destarte, as imagens fragmentárias compõem um ser grotesco, inacabado em constante construção. Seu corpo é grotesco por não ser um corpo possível. O corpo é abstrato, idealizado, estetizado, fragmentário, surrealista e expressionista.

Retomando, temos a partir da quinta estrofe um procedimento verbal para a retirada do eu-lírico no poema. A reflexão sobre como se deve fazer poesia ocorre sempre utilizando verbos no infinitivo — uma marca clara de impessoalidade e com o verbo no pretérito perfeito do indicativo sempre fazendo uma referência à terceira pessoa do plural — eles; todavia uma parte do ser-poético realiza a ação, o pronome possessivo indica isso: “Que as nossas almas só acumularam” ou “Que as nossas mãos de auréola lá douraram”. Assim, há uma cisão do eu-lírico. As primeiras quatro estrofes ainda passam a identidade de um ser único. Na quinta estrofe, temos a fragmentação do sujeito lírico e isto ocorre quando a atmosfera de delírio e loucura ganha força. Esta atmosfera de loucura ocorre até a nona estrofe.

Numa espécie de retomada da consciência, o eu-lírico reaparece na décima estrofe do poema de maneira completa, como se seu ser estivesse unificado, pleno, completo. Por um momento, a relação do eu-lírico com o universo parece equilibrada novamente, ele controla a ação verbal: “E eu dou-me todo neste fim de tarde [...]”.

Todavia, a continuação do poema nos remete a um eu-lírico consciente de seu esfumamento: “E eu dou-me todo neste fim de tarde / à espira aérea que me eleva aos cumes.” Parece que forçar os turbilhões fez com que o eu-lírico fosse engolido pelo próprio turbilhão imaginado e tomasse consciência de sua elevação para a nova realidade pensada anteriormente: “Doido de esfinges o horizonte arde, / Mas fico ileso entre clarões e gumes!...” a posição do eu-lírico é de contemplação do mundo.

A posição poética sugere uma comparação com o Vasco da Gama camoniano que vê o funcionamento da máquina do mundo renascentista juntamente com Tétis, todavia seu mundo é outro: “Miragem roxa de nimbado encanto — / Sinto os meus olhos a volver-se em espaço! / Alastro, venço, chego e ultrapasso; / Sou labirinto, sou licorne e acanto.” O que o eu-lírico aponta é um ambiente de cor violeta. Esta carrega uma simbologia de equilíbrio entre a terra e o céu.

Entretanto, o equilíbrio existente é grotesco, afinal o eu-lírico encerra a estrofe sendo um labirinto (construção/ objeto-coisa), um licorne (animal) e um acanto (vegetal), ou seja, a harmonia existente é constituída de paradoxos e contrariedades. A lógica grotesca de um corpo que é muitos, que açambarca um universo inteiro é criada

pelo poeta como um universo microcósmico que representa o macrocósmico. As diferentes matérias que constituem o ser poemático continuam a se manifestar na estrofe seguinte.

Depois, o poeta coloca duas linhas que separam as duas últimas estrofes do poema do restante. As linhas servem como um marcador textual de ruptura com o que está inserido no outro conjunto. Se pensarmos na visualização deste poema para a época, temos uma ruptura com o cânone anterior — que normalmente utilizava formas visualmente mais conservadoras, tais como o soneto. No último quarteto, identificamos a ruptura total da conclusão com tudo o que foi anteriormente dito: “[...] O meu destino é outro — é alto e é caro. / Unicamente custa muito caro: / A tristeza de nunca sermos dois.” Há um certo ar de melancolia e frustração quando comparamos a realidade existente e a outra, a vivida pelo eu-poemático.

“Partida” aponta uma das questões favoritas da poética de Sá-Carneiro — a existência: “Sou labirinto, sou licorne e acanto”. O labirinto faz alusão à possibilidade de que o eu-poemático tenha seus vários caminhos, mas um único destino — o centro de si mesmo. Aquilo que chamamos de “vários caminhos” interpretamos como o outro, o duplo, ou mais do que duplo, múltiplo, ou seja, polifônico — um elemento constitutivo do realismo grotesco bakhtiniano, porém não adquire esta função no poema. O unicórnio tem na simbologia uma representação paradoxal. Primeiro, uma representação de pureza ou a “sublimação milagrosa da vida”,<sup>97</sup> todavia, o unicórnio nos passa sua outra imagem:

*O unicórnio também simboliza, com seu chifre único no meio da frente, a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, a penetração do divino na criatura. [...] Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e à sublimação sexual. O chifre único foi comparado a um pênis frontal, a um falo psíquico: o símbolo da fecundidade espiritual. Ele é também o símbolo da virgindade psíquica.<sup>98</sup>*

Se a revelação divina é dada a quem é o licorne no poema, no caso, o eu-lírico, o poeta deixa uma antevisão de sua profissão de fé. Ser labirinto também tem a

<sup>97</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 920.

<sup>98</sup> *Idem, ibidem*, p. 919.

antevisão de um poeta moderno incompreendido, como já havia dito Mallarmé. A “Partida” é, na verdade, a criação de uma atmosfera interseccionista (como em outros textos do livro). O ambiente misterioso e interseccionado criado pelo poeta através de suas figuras, fundamentalmente a metáfora, utiliza-se de elementos da corporalidade grotesca. Imaginemos, por exemplo, a vida escoando de um corpo.

Muito além do inusitado que a metáfora proporciona, temos um corpo empírico sendo escoado pela vida metafísica, como se houvesse um mistério profundo antevisto pelo eu-lírico. A vida “escoa” motivada por um desejo intrínseco ao eu-lírico de fugir de uma sedução interiorizada em si que é descrita como misteriosa. Com isso, surge uma lembrança misteriosa do além que é ensombrada no momento em que vem o pranto, também reprimido logo em seguida. Uma outra análise possível na quarta estrofe, como inflexão metalingüística, é a de que há uma justificativa para o artista (eu-lírico) se reprimir (ou se mesclar) no que diz respeito à natureza e, novamente, se curva diante da vida para alcançar o Belo. Para isso, o autor invoca a tradição de poetas que adoraram Deus (poetas medievais ou mesmo o movimento maneirista).

Na estrofe seguinte, sua invocação é dirigida ao “Don Quijote de La Mancha”, de Miguel de Cervantes, que justamente por interseccionar sua imaginação com a realidade se torna grotesco. Depois, percebemos nas três próximas estrofes que o índice de hiperbolização desenvolve uma ascensão: “Uma sucessão crescente de evocações sensoriais cumpre a função de delinear o centro de uma idealidade que anseia por uma concepção diferente de existência”.<sup>99</sup> A elevação do eu-lírico acontece no instante do choque entre o empírico e o metafísico — o que interpretamos como uma espécie de sublimação. Esta ocorre por intermédio da sensação corporal (“sinto os meus olhos”) e do sentir metafísico (“labirinto”, “licorne”, “acanto”, etc.).

A conclusão de todo o sentir sinestésico que o poeta cria é justamente ser saudoso do momento descrito, de sua “Partida” para algo superior, elevado, sublime. Porém, identificamos a última estrofe como epílogo melancólico de sua tragédia metalingüística: o de ser Deus metafisicamente, no universo de sua poesia, porém ter a “tristeza de nunca sermos dois”, ou seja, empiricamente, a sublimação pensada não ocorre. Assim, a dispersão do eu-lírico ocorre para que “Partida” seja uma profunda reflexão metalingüística ou mesmo uma metapoesia.

---

<sup>99</sup> PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003, p. 32.

Se o poema possui uma estrutura formal que podemos chamar de conservadora quando diz respeito ao modernismo, as imagens criadas pelo poeta através das sinestesias ou mesmo das hipérboles são altamente sofisticadas, diferentes, grotescas. Vejamos: um “corpo escoado”, a “alma nostálgica de além” que se ensombra; depois, “saltar na bruma” e “correr no azul” para elevar-se; com efeito, para tanto, o eu-poemático estará “cingido de quimera e de irreal” brandindo “a espada fulva e medieval” para finalmente “viajar outros sentidos, outras vidas”, ou seja, ser tudo e nada ao mesmo tempo, como dizia o seu contemporâneo Alberto Caetano. Destarte, ser “labirinto” é ter uma multiplicidade de caminhos possíveis; é ser polifônico, como diria Bakhtin; assim é que pode afirmar que há um multisensorialismo. Ser “licorne” é ter enraizado em si um paradoxo da lógica do universo grotesco — ser humano e animal (metafísico e empírico).

*Sublinhemos que o corpo do homem reúne em si todos os elementos e todos os reinos da natureza: animal, vegetal e propriamente humano. O homem não é algo fechado e acabado; ele é inacabado e aberto: tal é a idéia mestra de Pico della Mirandola. Na sua Apologia, o mesmo autor põe em relevo o motivo do microcosmos (tratando das idéias da magia natural) sob a forma da simpatia mundial, graças à qual o homem pode reunir em si o superior e o inferior, o longínquo e o próximo, pode penetrar todos os mistérios escondidos nas profundezas da terra.<sup>100</sup>*

O poema nos apresenta uma voz que descreve suas sensações/percepções estrambóticas, grotescas, afinal, o multisensorialismo compartilha da lógica que não prevê para o eu-poemático o surgimento de um universalismo grotesco, impossível, como se tudo fosse fragmentário, moderno. Porém, na materialidade há um local onde tudo se junta – o corpo.

*[...] o corpo é a forma mais perfeita da organização da matéria, portanto é a chave que dá acesso a toda a matéria. A matéria de que é feito o universo desvenda no corpo humano sua verdadeira natureza e todas as suas possibilidades superiores: no corpo humano, a matéria torna-se criadora, produtora, destinada a vencer todo o cosmos, a organizar toda a matéria cósmica; no homem, a matéria toma um caráter histórico.<sup>101</sup>*

<sup>100</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 320.

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, p. 321.

### 3.3 JUNÇÃO CÓSMICA E O GROTESCO NA LINGUAGEM DE *ÁLCOOL*

#### **Álcool**

Guilhotinas, pelouros e castelos  
 Resvalam longemente em procissão;  
 Volteiam-me crepúsculos amarelos,  
 Mordidos, doentios de roxidão.

Batem asas de auréola aos meus ouvidos,  
 Grifam-me sons de cor e de perfumes,  
 Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,  
 Desce-me a alma, sangram-me os sentidos.

Respiro-me no ar que ao longe vem,  
 Da luz que me ilumina participo;  
 Quero reunir-me, e todo me dissipo –  
 Luto, estrebucho... Em vão! Silvo pra além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...  
 Tudo oscila e se abate como espuma...  
 Um disco de ouro surge a voltear...  
 Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que me inoculei?  
 Ópio de inferno em vez de paraíso?...  
 Que sortilégio a mim próprio lancei?  
 Como é que em dor genial eu me eterizo?

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,  
 Foi álcool mais raro e penetrante:  
 É só de mim que ando delirante –  
 Manhã tão forte que me anoiteceu.

No que diz respeito aos aspectos formais do texto, temos:

Gui/lho/ti/nas/, pe/ <b>lou</b> /ros/ e/ cas/ <b>te</b> /los	A
Res/va/lam/ lon/ge/ <b>men</b> /te em/ pro/ci/ <b>ssão</b> ;	B
Vol/tei/am/-me/ cre/ <b>pús</b> /cu/los a/ma/ <b>re</b> /los,	A
Mor/di/dos/, do/en/ <b>ti</b> /os/ de/ ro/xi/ <b>dão</b> .	B
Ba/tem/ a/sas/ de au/ <b>réo</b> /la aos/ meus/ ou/ <b>vi</b> /dos,	C
Gri/fam/-me/ sons/ de/ <b>cor</b> / e/ de/ per/ <b>fu</b> /mes,	D
Fe/rem/-me os/ <b>o</b> /lhos/ tur/bi/ <b>lhões</b> / de/ <b>gu</b> /mes,	D
De/sce/-me/ a al/ma/, <b>san</b> /gram/-me os/ sen/ <b>ti</b> /dos.	C
Res/pi/ro/-me/ no/ <b>ar</b> / que ao/ lon/ge/ <b>vem</b> ,	E
Da/ luz/ que/ me i/lu/ <b>mi</b> /na/ par/ti/ <b>ci</b> /po;	F
Que/ro/ reu/nir/-me, e/ <b>to</b> /do/ me/ di/ <b>ssi</b> /po –	F
Lu/to, es/tre/bu/cho... Em/ <b>vão</b> ! Sil/vo/ pra a/ <b>lém</b> ...	E
Co/rro em/ vol/ta/ de/ <b>mim</b> / sem/ me en/con/ <b>trar</b> ...	G
Tu/do os/ci/la e/ se a/ <b>ba</b> /te/ co/mo es/ <b>pu</b> /ma...	H
Um/ dis/co/ de ou/ro/ <b>sur</b> /ge a/ vol/te/ <b>ar</b> ...	G
Fe/cho os/ meus/ o/lhos/ <b>com</b> / pa/vor/ da/ <b>bru</b> /ma...	H
Que/ dro/ga/ foi/ a/ <b>que</b> / me i/no/cu/ <b>lei</b> ?	I
Ó/pio/ de in/fer/no em/ <b>vez</b> / de/ pa/ra/ <b>í</b> /so?...	J
Que/ sor/ti/lé/gio a/ <b>mim</b> / pró/prio/ lan/ <b>cei</b> ?	I
Co/mo é/ que em/ <b>dor</b> / ge/ni/al/ <b>eu</b> / me e/te/ <b>ri</b> /zo?	J
Nem/ ó/pio/ nem/ mor/ <b>fi</b> /na. O/ que/ me ar/ <b>deu</b> ,	L
Foi/ ál/cool/ ma/is/ <b>ra</b> /ro e/ pe/ne/ <b>tran</b> /te:	M
É/ só/ de/ mim/ que/ <b>an</b> /do/ de/li/ <b>ran</b> /te –	M
Ma/nhã/ tão/ for/te/ <b>que</b> / me a/noi/te/ <b>ceu</b> .	L

O poema “Álcool” nos remete já no título a uma condição obrigatória para a construção do realismo grotesco bakhtiniano: inverter-se dentro da lógica social em que vive (novamente a inversão topográfica). O álcool sugere esta mudança ao fazer o homem ser mais impulsivo, carnal, visceral, transgressor, ou seja, entra num estado de ebriedade. Por outro lado, na simbologia o álcool carrega um significado importantíssimo para a análise. Vejamos:

*O álcool realiza a síntese da água e do fogo. Segundo as expressões de Bachelard, é a água de fogo, a água que arde. A aguardente, escreve ele, é uma água que queima a língua e que se inflama com a menor faísca. Não se restringe a dissolver e a destruir como a água-forte. Desaparece com aquilo que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo. O álcool é também um alimento imediato, que põe imediatamente seu calor no fundo do peito. O álcool simbolizará a energia vital que deriva da união dos dois elementos contraditórios.*<sup>102</sup>

Mais adiante analisaremos melhor a duplicidade e o estado de transgressão que são proporcionados com o álcool. Assim como em “Partida”, o poema possui uma estrutura rítmica conservadora, porém, o seu conteúdo é extremamente complexo e inovador — moderno, como comprova o estudo de Fernando Cabral Martins:

*Recordo Álcool. Aí se percorre a prisão infinita do Eu, disperso por reflexos de si mesmo. É um mundo configurado pelo escurecer sinistro da noite, por [guilhotinas, pelouros], por [gumes] que [ferem] os olhos, pelos sentidos que [sangram], pelo [pavor], pelo [inferno]. O que foi o Eu é uma chama que se extingue: [álcool] que [me ardeu]. O oxímoro (corro em volta de mim sem me encontrar...) é o tacto de um limite doloroso.*<sup>103</sup>

Assim, reconhecemos uma interpretação do estudioso português que tem uma certa relação com a corporalidade grotesca. Na primeira estrofe, temos uma possível personificação de “guilhotinas, pelouros e castelos” que seguem uma procissão, mas a possibilidade de ser uma metonímia deve ser levada em consideração — eles representam as pessoas que vivem nos ambientes citados. Ainda na primeira estrofe, o eu-lírico se posiciona no poema circundado em um ambiente de crepúsculos amarelos.

Esta cor, simbolicamente, carrega a força de ser o amarelo-ouro ou o amarelo-sol, portanto representa a pureza do ouro e a força do sol, além de ser considerado a cor do centro do universo, juntamente com o sol. A imagem cria para o eu-lírico uma situação em que o universo se reflete nele (“volteiam-me”), e logo após temos a aparição da cor roxa. Esta surge como uma necessidade para o amarelo. Assim, o crepúsculo amarelo excessivo quer se refrear com o poder simbólico do roxo — a

<sup>102</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 28. (grifo do autor)

<sup>103</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 261.

sobriedade. É interessante notar ainda que a primeira imagem não possui nenhuma relação com a segunda: a fragmentação é um procedimento comum dentro da poética de Mário de Sá-Carneiro e esta fragmentação proporciona uma duplicidade na compreensão — é a questão do equilíbrio que a cor roxa traz — que é uma predileção decadentista por excelência. O equilíbrio representa o domínio intelectual.

Na segunda estrofe, temos uma espécie de poética do sentir. A reflexão causa uma reação interior em todos seus cinco sentidos, estas culminam no sangramento destes. A imagem do sangue no poema carrega uma violência implícita em todos os verbos da estrofe: bater, grifar, ferir, descer, sangrar. Todavia, os verbos foram trabalhados magistralmente pelo poeta. Todos eles adquirem uma postura reflexiva no texto e a sonoridade construída nessa conjugação é completamente nasalizada, o que sugere uma leveza sonora. Se todos os sentidos sangram no final e o sangue é uma imagem ambígua, temos uma outra ambigüidade: o som leve comparado com o sentido agressivo dos verbos escolhidos. A ambigüidade pode ser interpretada também como uma intersecção entre os sentidos e uma mescla entre sua imaginação (1ª estrofe) e seus sentidos (2ª estrofe).

Há uma personificação de elementos da realidade concreta que ocorre em seus sentidos, interiormente, o que nos deixa uma impressão de universalização da própria individualidade — uma espécie de mesclar-se ao todo, como acontece com o poema “Partida”. A imagem de intersecção dos sentidos, tão recorrente na poética de Sá-Carneiro, continua na próxima estrofe do poema: “Respiro-me no ar que ao longe vem, / Da luz que me ilumina participo; / Quero reunir-me, e todo me dissipo — / Luto, estrebuchos... Em vão! / Silvo pra além...”.

Na terceira estrofe, identificamos uma relação do eu com a totalidade do universo. Há, assim, uma intersecção do eu com o outro, mas ocorre também a intersecção do eu com o eu (“Respiro-me no ar que ao longe vem”). O encontro com o próprio eu é um situar-se no universo — o homem se sente pleno. A sensação de plenitude só pode ocorrer em um universo carnalizado, dissoluto, espalhado. Porém, o encontro causa um embate interior: “Quero reunir-me, e todo me dissipo —/ Luto, estrebuchos...” A luta interior constrói uma possibilidade de resolução para o problema do indivíduo lírico: “Silvo para além...” O além carrega a seguinte representação:

*O Além é a região misteriosa para onde vão todos os humanos após a morte. É diferente do Outro-Mundo, que não é um Além, mas sim um mundo confinante ou*

*frequentemente duplicado do nosso, no sentido de que seus habitantes podem sair dele ou nele entrar, livremente.[...] Aqueles que costumam habitá-lo (o Além) são imortais e podem ser encontrados em qualquer lugar e a qualquer momento.*<sup>104</sup>

Assim, o eu-lírico se eteriza. Na quarta estrofe, o eu-lírico reflete sobre o resultado de sua dissipação e/ ou emprega o recurso de autocontemplação do outro (universo) que é ele mesmo. O elemento diferenciador da quarta estrofe é o pavor da bruma — um medo. A partir daí, o eu-lírico não se contempla e parte para a reflexão. Esta acontece em quatro frases interrogativas que fazem referência a experiências alucinógenas. A última estrofe nega a utilização destas pelo fato da eterização de seu eu ocorrer apenas mentalmente.

A queda sugerida pelo eu-lírico é a de si mesmo. A última estrofe do poema conclui: “É só de mim que ando delirante / Manhã tão forte que me anoiteceu.” Há uma espécie de adoração do eu e do outro, ao mesmo tempo, surge um certo desdém — a possibilidade de negação e afirmação, dentro de nossa realidade empírica parece-nos grotesca, porém Pessoa diria que o poema de Mário de Sá-Carneiro é parte do transcendentalismo panteísta.

Valle-Inclán, com sua teoria do esperpento, faz um resumo dos tipos de grotesco trabalhados pela arte ocidental. Sobre Goya, temos: “[...] en los dibujos de Goya la fantasía grotesca simboliza aquel poder intangible que se apodera del hombre y que le lleva caprichosamente a adoptar actitudes fantásticas y a realizar actos ridículos.”<sup>105</sup> Algumas comparações podem ser feitas sobre o que diz o teatrólogo espanhol e o poeta português. Se as ações do eu-lírico não são ridículas, podem atingir uma atmosfera fantástica.

O eu-lírico do poema “Álcool” lembra um títere com ações não-familiares ao outro e a si mesmo (a mudança de sentidos e as personificações servem de exemplo); ele se acha estranho a tudo o que ocorre no mundo e a si mesmo. Na verdade, a manifestação do eu-poemático é deformadora de si, mas apenas quando reflete sobre si mesmo ou quando se reflete no espelho. Interessante notar que o outro, aquele que controla o títere, é o próprio eu-lírico na (i)lógica junção universal dos seres. É o espelho que Valle-Inclán chama de côncavo e cujo resultado é comumente deformador.

<sup>104</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 28-29.

<sup>105</sup> CARDONA, Rodolfo. e ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1987, p. 67.

A deformação é um processo dinâmico que ocorre intelectualmente, mas sensivelmente o leitor, interagindo com o poema, percebe que mentalmente o físico também se dissipa. A transformação é lenta e agonizante, a mente se conclui como um Nada (mesclando-se ao Todo — mundo) e o corpo se transforma. Como ocorre com o mental, o corpo também se dissipa: “É só de mim que ando delirante — / Manhã tão forte que me anoiteceu”. Contrariamente ao dito aqui, é possível analisar o texto por um outro viés, ou seja, o corpo não apenas se dissipa, mas se torna parte do universo.

*O corpo, formado pelas profundidades fecundas e excrescências reprodutoras, jamais se delimita rigorosamente do mundo: ele se transforma neste último, mistura-se e confunde-se com ele: mundos novos e desconhecidos nele se escondem [...]. O corpo toma uma escala cósmica, enquanto o cosmos se corporifica.*<sup>106</sup>

O mundo novo e a junção cósmica, entre corpo e mundo, constroem uma nova realidade para o ser-lírico do poema. O mundo está todo mesclado ao que se pensa individual. Destarte, o corpo é, na verdade, um corpo-mundo, e a totalidade universal é um universo-corpo. Como diz Bakhtin, não podemos delimitar completamente o que é corpo e o que é mundo.

Voltando ao título do poema, a palavra “álcool” carrega, como explicado em nota (102), um significado de junção da vida com o fogo. Dentro desta análise, temos a harmonia dos contrários, uma lógica grotesca por excelência, fazendo a interação do eu com os outros. O álcool é uma forma de juntar cosmicamente o corpo e recriar o mundo. Estes ocorrem em uma espécie de reflexão decadentista e/ ou transcendental-panteísta. Com isso, o corpo deixa de existir empiricamente, mas ainda possui voz: “É só de mim que ando delirante / Manhã tão forte que me anoiteceu.”

A situação causa um estranhamento. O corpo é uma voz polifônica, construída com todas as vozes do universo. A seleção semântica dada pelo poeta ao eu-lírico é não apenas fragmentária, ela é grotesca. As várias vozes formam um conjunto que apesar de equilibrado, possui suas discrepâncias semânticas — diríamos que há um paradoxo dentro do equilíbrio existente. A sonoridade dos versos é muitas vezes agressiva, tal como ocorre no primeiro e quarto versos da primeira estrofe, toda a segunda estrofe e toda a quinta estrofe, mas em outros momentos ela é muito sutil como na terceira e última estrofes.

<sup>106</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 297.

Em outras passagens, percebemos que a relação semântica entre os verbos e seus complementos é quase absurda. As duas primeiras estrofes personificam construções do engenho humano e elas entram em contato numa procissão; a expressão “turbilhões de gumes” lembra aqueles ditados populares carregados de hiperbolismo, um dos elementos do grotesco; “respiro-me” (o verbo reflexivo parece fazer com que o eu-lírico respire o próprio ar que expirou, ou seja, uma parte de si mesmo); “silvar para o além” cria uma imagem estranha — um assovio (ou sibilo) para o mundo metafísico; “eterizar-se” faz com que o verbo reflexivo novamente passe uma impressão estranha, além disso o neologismo (todo neologismo remete a uma atmosfera grotesca) é extremamente inovador para o momento em que o poema foi escrito. Retiramos aqui alguns exemplos de possibilidades de leitura de uma construção gramatical grotesca muito presente na poética de Sá-Carneiro. Se o conteúdo do poema deixa um certo ar filosófico, portanto a presença do grotesco fica em certa medida inibida, temos uma seleção gramatical que é no mínimo uma provocação ao conservadorismo português. Podemos pensar que a busca pelo vocabulário raro decadentista formou um corpo grotesco semântico: a linguagem.

### 3.4. OUTRAS MANIFESTAÇÕES GROTESCAS EM “DISPERSÃO”

Em “Escavação”,<sup>107</sup> o poeta anseia algo, mas apenas o ato de criação faz com que se sinta a “luz harmoniosa”, porém a criação produz um alívio passageiro, que se esvai rapidamente. A partir daí, identificamos presença marcante do grotesco apenas na estrofe final do poema. “Um cemitério falso sem ossadas” remete-nos à imagem de um corpo (o cemitério) falso, ilusório — que não desempenha efetivamente seu objetivo (estar sem ossadas). Assim, sem realizar o que se pede de um cemitério, o efeito é o que M. Bakhtin denominou de inversão topográfica. Desse modo, o cemitério se faz grotesco por estar circundado por uma atmosfera dupla: a inversão e uma idéia de cemitério absurdo, o que nos remete à teoria de W. Kayser no que diz respeito ao fantasmagórico.

As “bocas esmagadas”, também presentes no poema “Escavação”, não fazem parte de um lirismo ao qual estamos acostumados. Pelo contrário, seguem a tradição decadentista de falar de um corpo deformado, chaguento, condizendo com uma corporalidade grotesca relacionada à deformação corporal. Além disso, temos a utilização da boca enquanto orifício corporal que relaciona o interior com o exterior, o pessoal com o universal e o microcômico com o macrocômico.

*[...] todos os órgãos e lugares essenciais do corpo grotesco, todos os acontecimentos importantes que afetam a sua vida, são desenvolvidos e descritos em torno da imagem central da boca aberta. Essa é a expressão mais patente do corpo aberto, não fechado. É a porta de duas folhas aberta sobre o subsolo do corpo. Sua abertura e profundidade são acrescidas do fato de que a boca abriga todo um mundo habitado e que os homens descem ao fundo do estômago como a uma mina subterrânea.<sup>108</sup>*

Além de “Escavação”, identificamos a partir de “Álcool” um interseccionismo absoluto que abrange todos os outros poemas que aparecem depois dele em *Dispersão*. Porém, identificamos algumas imagens estranhas que analisaremos sob a ótica da corporalidade grotesca. O poema posterior é “Vontade de dormir”.

<sup>107</sup> Todos os poemas citados aqui estão anexos ao texto. Ver anexos. p. 233.

<sup>108</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4ª edição. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999, p. 296-297.

O título “Vontade de dormir”<sup>109</sup> nos fornece uma atmosfera de sonho e este aparece sob muitos aspectos vinculado ao grotesco. Compreendemos a teoria de W. Kayser como uma espécie de fio de Ariadne entre o sonho e o absurdo, o fantasmagórico, o assustador, etc. O poema é todo fragmentário, mas sua imagem inicial tem uma relação muito íntima com a corporalidade grotesca. “Fios de ouro puxam por mim / A soerguer-me na poeira – / Cada um para o seu fim, / Cada um para o seu norte...”<sup>110</sup> Os fios que puxam o eu-lírico são como os fios de um teatro de marionetes (ou uma mão que controla os bonecos de fantoche) em que uma entidade superior controla o boneco constantemente. É interessante notar que o eu-lírico descreve no final a presença da beleza com a situação descrita, mas se sente preso aos fios (dedos das mãos que controlam no teatro de fantoche), afinal não pode transmigrar a beleza contemplada.

*Meyerhold apreciaba altamente la expresividad del cuerpo. Hacía la demostración con una muñeca de guiñol: introduciéndola sus dedos, obtenía los efectos más diversos. A pesar de su máscara fija, la muñeca expresaba, unas veces, alegría – los brazos abiertos –; otras, tristeza – la cabeza inclinada –, o el orgullo – la cabeza echada hacia atrás –. Bien manejada la máscara puede expresar todo lo que expresa la mímica.*<sup>111</sup>

Além disso, o poema possui linhas pontilhadas que semioticamente carregam o sentido de atmosfera de sonho, entretanto essas linhas não pertencem ao código de comunicação humano.

No poema “Dispersão”<sup>112</sup>, percebe-se o emprego de uma construção muito parecida com a do poema “Álcool” (analisado anteriormente). Há uma poética do espelho retorcido que deforma a alma, mas o corpo grotesco é um lampejo de imagem que o leitor tem quando lê uma alma personificada em um castelo desmantelado no final do poema.

No poema “Estátua falsa”<sup>113</sup>, identifica-se no segundo verso uma imagem que causa estranheza — “Sou esfinge sem mistério no poente”. A esfinge “é a guardiã das

<sup>109</sup> Ver anexos. p. 231.

<sup>110</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. Dispersão. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 60.

<sup>111</sup> MEYERHOLD, V. F. *Teoria teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971, p. 200.

<sup>112</sup> Ver anexos. p. 234.

<sup>113</sup> Ver anexos. p. 231.

entradas proibidas e das múmias reais; escuta o canto dos planetas; à beira das eternidades, vela sobre tudo o que foi e tudo o que será”,<sup>114</sup> assim sua experiência é limítrofe, como a vivida pela esfinge-eu-lírico do livro-poema “Dispersão”. Esta experiência foi analisada em outro poema acima (“Partida”) com um adjetivo que designa também uma escola de vanguarda da qual Sá-Carneiro faz parte — Interseccionismo.

Além da esfinge, a última estrofe do poema também causa estranhamento pelos substantivos utilizados para auto-definição por parte do eu-lírico. A “estrela” que ilumina e demonstra o caminho através das trevas está “ébria” e “perdeu os céus”, ou seja, a estrela, sempre elevada, cai e se torna algo comum e regular. A “sereia” antropófaga está “louca”. A sereia é a mistura do humano com o animal (ave ou peixe, segundo a mitologia) e a mescla é grotesca por si só — cria um ser deformado. A loucura também é um elemento grotesco pela ambivalência que carrega na própria acepção da palavra. Destarte, a junção que Sá-Carneiro faz se realiza na corporalidade grotesca.

*Compreender o termo “louco” como uma pura injúria, ou ao contrário como um puro louvor [...], equivale a destruir todo o sentido dessa litania. Aliás, Triboulet (personagem da obra de Rabelais – sic!) é qualificado de “morósofo”, isto é, “tolo-sábio”. Conhece-se a etimologia cômica dada por Rabelais ao termo “filosofia”, eu seria a fin folie (bela loucura). Tudo isso é um jogo sobre a ambivalência da palavra e da imagem do “louco”.<sup>115</sup>*

O templo, representação da crença, está por ruir, ou seja, tudo o que se acredita está fissurado, machucado. A partir da imagem do templo, percebemos um universo metafísico que passa à materialidade e ela se mostra grotesca — ruída, fissurada, machucada, portanto, deformada. Destacamos que a imagem do templo abandonado (deformado) aparece também no poema “Quase”<sup>116</sup>.

Em “Estátua Falsa”, a estátua (representação do eu-lírico) é concreta, empírica, contudo a sua existência é “falsa”. O grotesco da situação é novamente motivado pelo intelecto: um eu-lírico apaixonado por si mesmo que ao mesmo tempo se despreza. A ambigüidade da situação nos faz refletir sobre um motivo grotesco, o

<sup>114</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 389.

<sup>115</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 374.

<sup>116</sup> Ver anexos. p. 233.

conflito celebração X ridicularização que acontece ao mesmo tempo no poema. Destacamos que Bakhtin aponta esta ambigüidade em duas situações: a discussão durante o banquete e diálogo da praça pública (louvor-injúria), porém a obra de Sá-Carneiro está inserida em um contexto moderno e, como ressaltamos em capítulos anteriores, o grotesco moderno ocorre de maneira diferente daquele que Bakhtin estudou (o medieval).

*[...] A palavra pertence de alguma forma ao próprio tempo, que dá a morte e a vida no mesmo ato; por isso, a palavra tem duplo sentido e é ambivalente. Mesmo na forma mais estrita e fixa do simpósio – em Platão e Xenofonte – o elogio conserva a sua ambivalência, incluindo a injúria (embora edulcorada); pode-se, falando de Sócrates, referir o seu físico monstruoso, e Sócrates pode celebrar-se a si mesmo (em Xenofonte) como um intermediário. Velhice e juventude, beleza e disformidade, morte e parto fusionam muito freqüentemente em uma figura de dupla face. Mas durante a festa, a voz do tempo fala principalmente do futuro. O triunfo do banquete toma a forma de antecipação de um futuro melhor. Isso confere um caráter particular às palavras do banquete, libertadas dos olhos do passado e do presente.<sup>117</sup>*

Em “Como eu não possuo”<sup>118</sup> vislumbra-se a imagem de um mundo concreto e dinâmico em que as pessoas “sentem” e essa sensação traz “espasmos golfados”, ou seja, algo análogo ao vômito. Assim sendo, o eu-lírico se eleva / rebaixa a uma condição diferente, afinal “falta-me egoísmo”, “forçoso me era possuir alguém que estimasse” — com isso, percebemos que se em um primeiro momento o sentir é uma elevação, depois ele traz um rebaixamento e este é motivado pela percepção posterior que se tem às mesmas sensações apreendidas pelo seu corpo fisiopsicológico: “castrado de alma e sem saber fixar-me, / tarde a tarde na minha dor me aprofundo”. Novamente a contradição grotesca de sentir-se superior, mas concluindo-se inferior a todos os seres em um momento subsequente.

Nesse mesmo poema, temos ainda outras imagens, a partir da segunda parte, que remetem à corporalidade grotesca. Há uma mulher “que ali vai na rua” tratada com enlevo e desprezo que o eu-lírico quer liquefazer, devorá-la nos moldes pantagruélicos, mas só o faz quando altera seu estado de corpo concreto. Na estrofe posterior (sétima), a mulher nos rememora à Salomé (musa dos decadentistas) pela simples citação dos

<sup>117</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 250.

<sup>118</sup> Ver anexos. p. 232.

véus. Ela tem “carne estilizada” ou simplesmente modificada (podendo se tornar uma carne grotesca ou uma sugestão do grotesco Frankenstein). Seus seios são deformados (“transtornados”) e seu sexo “aglutinante” nos remete ao mito do andrógino (que não deixa de ser uma imagem grotesca).

Fica evidentemente mais claro que “Como eu não possuo” só se transformaria em posse na última estrofe quando: “É que eu teria só, sentindo e sendo / Aquilo que estrebucho e não possuo”, ou seja, a posse só ocorreria quando houvesse uma mescla total dos sentidos e da existência com uma passante qualquer — para enfim atingir uma androginia absoluta. Esta só se efetiva completamente, conforme citação abaixo, quando se respeita a união dos contrários. A contrariedade por si mesma é um elemento da corporalidade grotesca — é o sublime e o grotesco que se unem formando um mundo novo, ou nas palavras de Bakhtin, “um mundo às avessas”.

Sobre a caracterização do andrógino, temos várias explicações esclarecedoras. Vejamos algumas delas:

*O andrógino inicial não é senão um aspecto, uma figuração antropomórfica do ovo cósmico. Encontramo-lo ao alvorecer de toda cosmogonia, como também no final de toda escatologia. No alfa como no ômega do mundo e do ser manifestado situa-se a plenitude da unidade fundamental, onde os opostos se confundem, quer sejam ainda nada mais do que potencialidade, quer se tenha conseguido sua conciliação, sua integração final. [...] O andrógino é muitas vezes representado como um ser duplo, possuindo a um só tempo os atributos dos dois sexos ainda unidos mas a ponto de separar-se. [...] O andrógino, signo de totalidade, aparece portanto no final e no começo dos tempos. Na visão escatológica da salvação, o ser reintegra-se a uma plenitude na qual a separação dos sexos se anula; e isso é o que evoca o mistério do casamento em inúmeros textos tradicionais [...].*

*Todavia, essa crença tão universalmente afirmada na unidade original a que o homem se deve reintegrar post mortem está acompanhada também, na maioria dos sistemas cosmogônicos, de uma necessidade imperiosa de diferenciar totalmente os sexos neste mundo. Porque – e, neste caso, as crenças mais antigas unem-se às lições mais modernas da biologia – o ser humano não nasce jamais totalmente bipolarizado [...].*

*Tornar-se uno é a finalidade da vida humana. Orígenes e Gregório de Nissa distinguiram um ser andrógino nesse primeiro homem criado à imagem de Deus. A*

*deificação à qual o homem é convidado faz com que ele reencontre essa androginia, perdida pelo Adão diferenciado e restabelecida graças ao novo Adão glorificado.*<sup>119</sup>

Para concluir, a ocorrência da dispersão é fornecida ao leitor aos poucos. Após a realização de um movimento de separação do próprio ser, temos uma conclusão que o autor nos transmite apenas no último poema do livro — a queda, mas a partir do poema que intitula o livro já fornece indícios de onde quer chegar. “Estátua falsa” nos remete a um elemento da realidade empírica/concreta, mas é falsa. O poema “Quase” sugere um evento frustrado. “Como eu não possuo” emprega o advérbio de negação antecedido ao verbo e passa uma idéia de desistência. “Além-tédio” tem o primeiro termo do substantivo composto remetendo ao metafísico. “Rodopio” apresenta um título em efeito de espiral que se direciona para um corpo metafísico ou para a metafísica do corpo. Há, na verdade, um efeito de junção do corpóreo e do transcendental. Encerrando o conjunto do livro, temos “A queda” que nos remete ao inferno dantesco. A falta de algo relacionado ao empírico no conjunto dos títulos dos poemas faz com que o fantástico e a inconsciência sejam elementos presentes no texto. É importante ressaltar que o fantástico e o inconsciente são matérias tipicamente utilizadas pela materialidade grotesca.

---

<sup>119</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 51-53.

### 3.5. O HOMEM SANTO DESSACRALIZADO NA IMAGEM DO ANDRÓGINO EM “SALOMÉ”

#### Salomé

Insônia roxa. A luz a virgular-se em medo,  
Luz morta de luar, mais Alma do que a lua...  
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,  
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...  
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...  
Tenho trio... Alabastro!... A minha Alma parou...  
E o seu corpo resvala a projetar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,  
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...  
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:

Mordoura-se a chorar – há sexos no seu pranto...  
Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me  
Na boca imperial que humanizou um Santo...

Formalmente, temos:

In/sô/nia/ ro/xa. A/ <b>luz/</b> a/ vir/gu/lar/-se em/ <b>me/</b> do,	A
Luz/ mor/ta/ de/ lu/ <b>ar/</b> , mais/ Al/ma/ do/ que a/ <b>lua...</b>	B
E/la/ dan/ça, e/la/ <b>ran/</b> ge. A/ car/ne, al/cool/ de/ <b>nua,</b>	B
A/las/tra/-se/ pra/ <b>mim/</b> num/ es/pas/mo/ de/ se/ <b>gre/</b> do...	A
Tu/do é/ ca/ <b>pri/</b> cho ao/ seu/ re/ <b>dor/</b> , em/ som/bras/ <b>fá/</b> tuas...	C
O a/ro/ma en/doi/de/ <b>ceu/</b> , u/pou/-se em/ cor/, que/ <b>brou...</b>	D
Te/nho/ trio/... A/la/ <b>bas/</b> tro!/... A/ mi/nha Al/ma/ pa/ <b>rou...</b>	D
E o/ seu/ cor/po/ res/ <b>va/</b> la a/ pro/je/tar/ es/ <b>tá/</b> tuas...	C

E/la/ cha/ma/-me em/ <b>Í</b> ris/. Nim/ba/-se a/ per/ <b>der</b> /-me,	C
Gol/fa/-me/ os/ sei/ <b>os</b> / nus/, e/coa/-me em/ que/ <b>bran</b> /to...	D
Tim/bres/, el/mos/, pu/ <b>nha</b> /is/... A/ doi/da/ quer/ mo/ <b>rrer</b> /-me:	C
Mor/dou/ra/-se a/ cho/ <b>rar</b> / – há/ se/xos/ no/ seu/ <b>pran</b> /to...	D
Er/go/-me em/ som/, os/ <b>ci</b> /lo, e/ par/to, e/ vou/ ar/ <b>der</b> /-me	C
Na/ bo/ca im/pe/ri/ <b>al</b> / que/ hu/ma/ni/zou um/ <b>San</b> /to...	D

O primeiro poema que escolhemos para analisar o livro “Indícios de Oiro” é o soneto que faz referência já no título à musa dos decadentistas: “Salomé”. A biografia da dançarina pérfida é uma incógnita. Sabe-se que ela realmente existiu e seu tio-padrasto realizou seu desejo: cortar a cabeça de São João Baptista. Não se sabe realmente o que aconteceu. Alguns imaginam uma virginal e inocente garota que atende a um pedido de sua mãe. Outros acreditam que a filha de Herodíade era realmente cruel e pediu a cabeça do homem santo para realizar um mero capricho. Sabe-se que a vida não era uma preocupação para os reis da época, mas o rei Herodes se assusta com o pedido (não se sabe o motivo, mas provavelmente diz respeito ao presságio de que João Baptista era um profeta), mas acaba realizando-o.

O mistério que circunda a personagem histórica/ mulher atraiu os artistas do século XIX principalmente no final. A corrente literária que mais se encantou pela perversidade de Salomé foi a decadentista, já citada acima, que influenciou muito a poética de Mário de Sá-Carneiro. Sobre o movimento decadentista, Fúlvia Moretto nos apresenta suas características fundamentais no que concerne ao movimento ocorrido em França; estas são altamente esclarecedoras em relação ao que diz respeito a alguns aspectos que identificamos na obra de Sá-Carneiro decorrentes a nosso ver de uma reflexão sobre o fazer poético.

1. concepção pessimista da vida (apesar de Anatole Baju negar esta em um texto presente no próprio livro);
2. interesse pelo universo interior e secreto onde;
3. antes de Freud serão descobertas as realidades do inconsciente;
4. o tédio será evitado pela procura de sensações estéticas refinadas;
5. fantástico não demoníaco que procura uma profunda análise psicológica;
6. fascínio pelas arquetípicas lendas antigas e medievais;
7. lendas bíblicas como a de Salomé que foi chamada de “deusa da decadência”;

8. *gosto pela natureza petrificada;*
9. *o tema do reflexo na água, transparente ou espelhada (autocontemplação);*
10. *utilização da morte como tema constante.*<sup>120</sup>

Entre as peculiaridades citadas, todas se entrecruzam com o propósito poético de Sá-Carneiro. A intersecção dessas características, como podemos observar, é cabível quando relacionada em alguns momentos com nossa análise de aspectos da corporalidade grotesca na criação do artista. Em “Salomé” não poderia ser diferente.

O poema não se inicia com uma introdução daquilo que virá a ser falado, ele espontaneamente começa como se criasse uma atmosfera lúgubre. Poderíamos até dizer que o ambiente soturno lembra muito o romantismo, porém o nascimento do poema parece ocorrer por si só, como se não existisse um poeta a escrevê-lo. Surge como algo incômodo — uma insônia roxa.

A insônia pressupõe um contato com o mundo real/ empírico. A seguir, o poeta constrói uma imagem estranha: “A luz a virgular-se em medo” — a vírgula pode representar a quebra da frase (e da luz), e esta causa uma inversão no verso posterior — tudo aparece fora de lugar — o mundo é recriado grotescamente. Uma luz morta que é mais “Alma” do que a lua. Na cultura ocidental, a lua representa aquela que cuida dos amantes. Como a alma representa vida, a luz tem uma vida própria, mais peculiar do que o próprio luar, que não deixa de ser paradoxal para o artista, pois está “morta de luar”, ou seja, sem aquilo que a lua mais inspira. Resumindo um verso tão complexo, temos uma luz ensimesmada, sem o propósito inicial de ser a luz do luar, ou seja, cuidar dos amantes.

Então, o eu-lírico lança uma frase enigmática que dá uma duplicidade na interpretação: “Ela dança, ela range”. A lua se personifica numa Salomé manifesta através de sua característica mais conhecida — a dança. Há, ainda, o incômodo *ranger* para a completa manifestação/ aparição. Revela-se, a partir de então, “carne”, mas uma carne alcoolizadamente nua que se espalha em direção ao eu-lírico. A imagem carrega um simbolismo puro. O álcool, como analisado anteriormente, carrega a força da energia vital. Já a representação da nudez é:

*Se a nudez do corpo aparece muitas vezes no Ocidente como um signo de sensualidade, de degradação materialista, é preciso lembrar, primeiro, que esse não*

<sup>120</sup> MORETTO, Fúlvia. (Org.) *Op. cit.*, p. 32.

*é de modo algum um ponto de vista universalmente compartilhado. Segundo, que essa concepção, segundo a tradição cristã, é a conseqüência do pecado original, queda de Adão e Eva. Trata-se realmente de uma queda de nível – do nível do princípio para o da manifestação –, e de uma exteriorização das perspectivas.[...] De fato, o simbolismo do nu desenvolve-se em duas direções: a da pureza física, moral, intelectual, espiritual, e a da vaidade lasciva, provocante, desarmando o espírito em benefício da matéria e dos sentidos.*<sup>121</sup>

A Salomé carregada de duplicidade, espalhasse em direção ao eu-lírico. Com isso, a voz-poemática começa a explicitar o que acontece consigo. A partir de então, os sentidos se misturam criando uma nova atmosfera. A mescla de sentidos sugere também a mescla de seres. O termo “alabastro” pode ser uma nova referência ao passado saloméico, tanto que a alma do eu-lírico pára a observar a Lua-Salomé a fabricar estátuas (algo que aprofundaremos posteriormente).

Surge, então, uma invocação à deusa Íris (mensageira). Depois, aparece uma seqüência de imagens impossíveis, irrealizáveis, grotescas: “Nimba-se a perder-me” — uma imagem que santifica com o verbo *nimbar*, mas ao mesmo tempo se perde; “golfame os seios nus” — continuando a imagem anterior, um ser santo não lança seus seios nus abruptamente ao contato com o outro; “ecoame em quebranto” — passa-nos uma imagem de prostração mútua. A partir de então, surgem “timbres, elmos, punhais” que parecem ferramentas de um ferreiro que trabalha na junção dos corpos Lua-Salomé e eu-lírico, a afirmação é válida quando na conclusão aparece algo como “A doida quer morrer-me”.

No início da quarta estrofe, parece-nos que “mordoura-se a chorar” seria algo como se banhar em ouro em suas próprias lágrimas. O ouro representa a perfeição absoluta e, no poema, o verso se completa com “há sexos no seu pranto”. Compreendemos que a cópula (ou intersecção de seres) é o que traz a perfeição absoluta. Há por parte do eu-lírico uma postura de ações libidinosas no segundo verso da estrofe que rememora o pós-coito.

Porém, a conclusão do poema nos deixa com um amálgama de possibilidades: “Na boca imperial que humanizou um Santo” remete-nos ao mito do Andrógino, que ocorre entre a Lua-Salomé com o eu-lírico se santificando; também entendemos que num processo de miscigenação do eu com a Lua-Salomé, o eu se sentiu arder na boca

---

<sup>121</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 644-645.

humanizada e morta de São João Baptista (versão bíblica) e/ou Iokanaan (versão de Oscar Wilde, em sua peça “Salomé”), ou seja, se sente como um agente de mudança histórica, mesmo em uma atitude não considerada louvável.

Temos, no poema, algumas inferências grotescas. Na primeira estrofe, a imagem de uma luz virgulada, quebrada, mutilada, sem seu formato sugere uma incompletude (como uma montagem visual pré-surrealista) que lembra a idéia de um corpo deformado. Um corpo astral (lua) que se transforma em um ser humano, especificamente a Salomé bíblica, parece-nos imagetivamente uma figura grotesca. Esta aparece no poema, como a personagem bíblica, dançando e rangendo, mas a dança ocorre num movimento de aproximação/ incorporação do corpo/ carne (matéria fundamental da corporalidade grotesca) com o homem-eu-lírico.

Na segunda estrofe, temos um corpo a interseccionar sentidos e com seus movimentos dançantes produz estátuas, como se seu corpo começasse a parir ou defecar estátuas (sombras?), uma após a outra. O corpo que projeta estátuas está expurgando o que há no seu interior (microcósmico) com o exterior (macrocósmico). Há um contato do corpo que projeta e do mundo que recebe as estátuas.

As últimas duas estrofes se caracterizam pela mescla de Lua-Salomé com o eu-lírico e/ou com o São João Baptista-Iokanaan-eu-lírico. A androginia por si só é um elemento do “mundo às avessas” dentro da tradição ocidental. O segundo mito, além de possuir também a androginia presente, transforma um homem santo em um ser humano comum, miscigenado e sexuado (uma inversão tipicamente grotesca). Dentro do realismo grotesco bakhtiniano, temos uma espécie de travestimento de São João Baptista (eu-lírico) com a intersecção de corpos.

Além disso, temos o contato do universo interior do eu-lírico-santo com o exterior — o que o torna realmente humano (último verso do poema). Assim, concluímos que o eu-lírico do poema, juntamente com Salomé, dessacralizou São João Baptista transformando-o em um andrógino (mesclando-se com a própria Salomé) ou em um homem comum que vai a arder-se quando humanizado pela mulher-pecado que tanto o atrai.

Com a intersecção de corpos, levantamos os seguintes elementos da corporalidade grotesca: a mulher que dança e inebria o homem carrega um paradoxo em si — ser pura e fatal. A junção de dois corpos é um elemento da corporalidade grotesca apenas pelo fato de ser completamente impossível em nossa experiência empírica. Esta ocorrência nos faz pensar que o universo grotesco é criado no poema

pelo fato de existir um mundo em que os corpos podem se juntar. Não são apenas corpos humanos. A Lua se faz Salomé em alguns momentos — o universo está inteiramente unido. O corpo celeste se unifica ao corpo humano, o corpo masculino se intersecciona com o feminino. Os sentidos humanos “endoideceram” de tal maneira que há sexos em seu pranto.

A construção deste novo mundo, completamente irrealizável para um pensamento conservador levanta outra questão: Salomé e eu-lírico-João-Baptista fazem parte de um pequeno universo (microcosmo) que representa todo o universo (macrocósmico), ou vice-versa?

Para a Bíblia, São João Baptista é o primo de Jesus Cristo, filho de Deus. Além disso, ele é quem batiza Jesus Cristo. Ele carrega uma representação muito forte de pureza. Era considerado por muitos, segundo a Bíblia, um homem consagrado e trazia a purificação através do Batismo.

Assim, a mais ofensiva de todas as imagens criadas pelo poeta diz respeito à possibilidade do eu-lírico ser João Baptista, um homem que se intersecciona com a mulher, ou apenas se relaciona sexualmente com a mulher que possivelmente assinou sua sentença de morte. O santo adquire no poema duas imagens grotescas: primeiramente, o homem que se mistura com a mulher, voltando ao mito do andrógino; e, o santo que copula (a intersecção é um indício disso).

### 3.6. A METONÍMIA COMO RECURSO PARA A (DES)CONSTRUÇÃO DE UM CORPO EM “CERTA VOZ NA NOITE, RUIVAMENTE...”

#### Certa voz na noite, ruivamente...

Esquivo sortilégio o dessa voz, opiada  
 Em sons cor de amaranto, às noites de incerteza,  
 Que eu lembro não sei de Onde – a voz duma Princesa  
 Bailando meia nua entre clarões de espada.

Leonina, ela arremessa a carne arroxeadada;  
 E bêbada de Si, arfante de Beleza,  
 Acera os seios nus, descobre o sexo... Reza  
 O espasmo que a estrebucha em Alma copulada...

Entanto nunca a vi mesmo em visão. Somente  
 A sua voz a fulcra ao meu lembrar-me. Assim  
 Não lhe desejo a carne – a carne inexistente...

É só de voz-em-cio a bailadeira astral –  
 E nessa voz-Estátua, ah! nessa voz-total,  
 É que eu sonho esvair-me em vícios de marfim...

Formalmente, temos:

Es/qui/vo/ sor/ti/ <b>lé</b> /gio o/ de/ssa/ voz/, o/ <b>pia</b> /da	A
Em/ sons/ cor/ de a/ma/ <b>ran</b> /to, às/ noi/tes/ de in/cer/ <b>te</b> /za,	B
Que eu/ lem/bro/ não/ sei/ <b>de On</b> /de – a/ voz/ du/ma/ Prin/ <b>ce</b> /as	B
Bai/lan/do/ me/ia/ <b>nua en</b> /tre/ cla/rões/ de es/ <b>pa</b> /da.	A
Leo/ni/na, e/la a/rre/ <b>me</b> /ssa a/ car/ne a/rro/ <b>xea</b> /da;	A
E/ bê/ba/da/ de/ <b>Si</b> ,/ ar/fan/te/ de/ Be/ <b>le</b> /za,	B
A/c/e/ra os/ sei/os/ <b>nus</b> /, des/co/bre o/ se/xo/... <b>Re</b> /za	B
O es/pas/mo/ que a es/tre/ <b>bu</b> /cha em/ Al/ma/ co/pu/ <b>la</b> /da...	A

En/tan/to/ nun/ca a/ <b>vi</b> / mes/mo em/ vi/são/. So/ <b>men</b> /te	C
A/ sua/ voz/ <b>a</b> / ful/cra/ ao/ <b>meu</b> / lem/brar/-me. A/ <b>ssim</b>	D
Não/ lhe/ de/ <b>se</b> /jo a / <b>car</b> /ne – a/ <b>car</b> /ne i/ne/xis/ <b>ten</b> /te...	C
É/ só/ de/ voz/-em/- <b>cio</b> / a/ bai/la/dei/ra as/ <b>tral</b> –	E
E/ ne/ssa/ voz/-Es/ <b>tá</b> /tua, ah/! ne/ssa/ voz/-to/ <b>tal</b> ,	E
É/ que eu/ so/nho es/va/ <b>ir</b> /-me em/ vi/ci/os/ de/ mar/ <b>fim</b> ...	D

O poema “Certa voz na noite, ruivamente...” começa com um eu-lírico em primeira pessoa, muito comum em Mário de Sá-Carneiro, que fala de uma outra pessoa — mulher — e, diferente de outros poemas analisados, a intersecção do eu-lírico masculino com uma outra personagem acontece apenas no último verso.

O primeiro verso do poema fala de uma voz “opiada” e vigorosa que não murcha (“Em sons cor de amaranto”) sob qualquer circunstância. Há uma comparação com uma princesa que nos parece uma referência a Sherazade. Porém, a referência, sendo Sherazade ou não, fala de uma mulher desafiadora, que dança quase nua.

Na segunda estrofe, a mulher “arremessa a carne arroxeadá”, o que percebemos como o início de uma espécie de dança ritualística em que estar ébria e “arfante de Beleza” faz com que o ritual ganhe características dionisíacas. Destarte, a dançarina-princesa acaricia os próprios seios e descobre o sexo. Neste ambiente, surge novamente um elemento ritualístico: a reza. Seria como se a dançarina se oferecesse e, depois de ter um espasmo, sua “Alma” se tornasse copulada. A partir do momento em que a alma copulada se manifesta, percebemos uma desconstrução da idéia de que o corpo em algum momento foi visto para ser descrito. A estrofe seguinte deixa perceptível que a observação do corpo acontece por intermédio da voz.

Portanto, há uma desconstrução da imagem feita anteriormente, tirando a possibilidade de que esse corpo exista realmente. É um corpo fictício, imaginado. A lembrança da personagem acontece apenas através do som da voz que se faz presente na memória do eu-lírico (“A sua voz a fulcra ao meu lembrar-me”). O derradeiro verso de separação do corpo imaginado com a voz sentida é o último da terceira estrofe, afinal, confirmando o que dissemos acima, “a carne (é) inexistente”.

A última estrofe do poema é a que faz com que a voz se transforme em algo substantivo. Esta aparece como “voz-em-cio”, ou seja, é uma voz com a necessidade específica de se relacionar. Aí surge a duplicidade em que a voz pode necessitar de uma

cópula, enquanto instinto animal, e/ou precisa se copular, o que na comunicação pode significar uma relação de interlocução. Anteriormente, a mulher é reconhecida apenas pela sua voz. Seria possível dizer que a mulher é reconhecida pela voz por dar um grito orgásmico? A voz também aparece como “voz-Estátua”.

Esta é uma voz estátua-extática que adere à intenção de se transformar em algo concreto, com uma força vital que se liga ao passado.<sup>122</sup> Quando a voz se vincula aos seus antepassados, transforma-se em uma “voz-total”, ou seja, atinge a sublimação ou o absoluto. Apenas neste momento de sublimação é que o eu-lírico retorna ao texto com a intenção de dispersar-se nesta voz, mesclando-se a ela para atingir os vícios de marfim (ou seria a torre de marfim que o poeta decadentista busca enquanto sensação estética refinada).

No que se refere a manifestações da corporalidade grotesca, nota-se que há a presença de um corpo que, metonimicamente, é transformado em voz. Antes disso, porém, temos um corpo que baila seminu, uma imagem que por si só representa uma transgressão. Refletindo ainda sobre o bailar, poderíamos pensá-lo como um ritual de acasalamento e/ou fertilização — o que representa uma inversão da impressão que geralmente se tem na cultura ocidental. Na segunda estrofe do poema, ainda temos o corpo concreto. Este aparece “leonino”, um adjetivo que faz referência ao reinado do mundo animal, do poder, da força e da virilidade no corpo de uma princesa-dançarina. Depois, temos referência a um arremesso de “carne arroxeadada”.

A cor roxa faz referência a uma carne que está em processo de putrefação e é atirada como se fosse arrancada do corpo. Portanto, a carne arroxeadada nos lembra o corpo em decomposição e mutilado com uma de suas partes arremessada, todavia a cor roxa também possui o sentido de purificação e equilíbrio, portanto o corpo em si é ambíguo (estetizante e grotesco). Logo depois da descarnalização, surge então um corpo que é transformado em outra coisa que não é corpo. Somente então que se descobre o sexo. Qualquer ritual carnalizado termina em uma grande orgia sexual. No poema, o ambiente não é carnalizado, a atmosfera é pesada, mas o corpo que faz uma dança ritual, como dito acima, sacrifica-se, mutila-se, transforma-se em uma alma

---

<sup>122</sup> “As estatuetas [...] não visam a representar exatamente um ancestral ou um ser determinado; segundo Jean Laude, devem conter a sua força vital e assegurar a prosperidade da família. São muitas vezes ligadas aos restos do morto, ou emergem de cestos e sacos de ossos. Quando as famílias se subdividem, uma nova estatueta é executada e levada por aqueles que partem, para que a **relação com o ancestral** seja mantida”. In: CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 402.

completa, copulada. Assim, Sá-Carneiro nos fornece uma incoerência daquilo que se pressupõe como alma — algo imaterial —, mas constituído de ação e pensamento.

Com a descarnalização do corpo e sua mutilação, temos um corpo deformado, corpo grotesco. Passamos então pela descoberta do sexo — o toque. Acompanhado a isso, temos uma reza que traz a cópula da alma (com o mundo concreto?). O ritual está completo e a sublimação é atingida após o corpo se mutilar e se tocar, para depois ser sacralizado (sublimado) em “Alma copulada” e, na estrofe seguinte, em “carne inexistente”. É interessante notar que depois de se tornar alma, o corpo se manifesta apenas através da voz. Deste modo, retomamos a metonimização do corpo, o que nos parece fornecer outros elementos de corporalidade grotesca.

A imagem criada pelo poeta de uma “voz-em-cio” parece-nos inovadora. A novidade está em colocar uma voz que demonstra um desejo inelutável de copular, como se um desejo inconsciente, animal e desalmado controlasse a voz dançante — um ser-sonoridade (a voz se constitui puramente de som) que se transforma em algo pertencente à realidade concreta. Há um “mundo às avessas” presente na metonímia, pois a voz se realiza no mundo não mais através de ondas sonoras, mas por meio de sua existência concreta a partir do sentir-se “em cio”, tendo a necessidade proeminente de se satisfazer biológica e sexualmente — a alma tem também um lado animal incontrolável.

A voz enquanto algo concreto se reafirma na imagem seguinte que o poeta assim a define — “voz-Estátua”. Uma voz que, como dissemos anteriormente, está, simbolicamente, ligada aos seus antepassados. A idéia de estátua passa ao mesmo tempo um juízo de inércia absoluta. Como se a voz estática (e/ ou extática) estivesse, também, controlada por fios de um boneco de títere. Depois, o poeta fala de uma “voz-total”, ou seja, para conquistar a totalidade, a voz passa de um estado “em-cio” para o estado “estátua” e, com isso, o eu-lírico do poema deseja “esvair-se”, mesclar-se, interseccionar-se e/ ou, novamente, androginizar-se com um outro personagem feminino do poema.

A seleção de palavras do poeta nos faz refletir sobre a questão da necessidade que os vocábulos possuem de copular. A princesa aparece “meia” nua — uma subversão gramatical que aparece “entre clarões de espada”. Oras, a espada é um objeto que representa a virilidade masculina, e a idéia-corpo da mulher-princesa aparece no meio do ambiente masculino com um adjetivo no gênero feminino.

Na segunda estrofe, o adjetivo usado é “leonina”, o que passa uma imagem de força, como descrito acima. Na mesma estrofe, temos o pronome pessoal oblíquo “si” aparecendo em letra maiúscula. Após a imagem de força leonina, a mulher se transforma em um ser, ainda que pronomizado e não substantivado. Na terceira estrofe, a mulher se verbaliza nas lembranças do eu-lírico, mas a separação metonímica de sua voz do restante faz com que a mulher se transforme em uma terceira pessoa: “A sua voz a fulcra ao meu lembrar-me”.

Depois disso, a ocorrência de subversões gramaticais ocorrem quando referências diretas da voz: “voz-em-cio”; “voz-Estátua”; e, “voz-total”. A mulher, quando fragmentada, se transforma em voz. Porém, os substantivos construídos para a princesa-mulher passam uma imagem de força e totalidade. Uma reflexão possível é a construção da imagem da mulher, numa sociedade machista, enquanto um ser forte e transgressor, apesar de ser fragmentada.

Deste modo, encontramos um símile da mulher com o neologismo. A mulher é, no mundo do homem, uma diferença, uma modificação ao pré-estabelecido. O neologismo é a inversão, a inovação, a modificação, a evolução de uma gramática já envelhecida.

### 3.7. INTERSECCIONISMO, ANDROGINIA E HOMOSSEXUALISMO EM “BÁRBARO”

#### **Bárbaro**

Enroscam-se-lhe ao tronco as serpentes doiradas  
Que, César, mandei vir dos meus viveiros de África.  
Mima a luxúria a nua – Salomé asiática...  
Em volta, carne a arder – virgens supliciadas...

Mitrado de oiro e lua, em meu trono de esfinges –  
Dentes rangendo, olhos de insônia e maldição –  
Os teus coleios vis, nas infâmias que finges,  
Alastram-se-me em febre e em garras de leão.

Sibilam os répteis... Rojas-te de joelhos...  
Sangue te escorre já da boca profanada...  
Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada –  
Densos sabbats de cio teus frenesis vermelhos...

Mas ergues-te num espasmo – e às serpentes domas  
Dando-lhes a trincar teu sexo nu, aberto...  
As tranças desprendeste... O teu cabelo, incerto,  
Inflama agora um halo a crispações e aromas...

Embalde mando arder as mirras consagradas:  
O ar apodreceu da tua perversão...  
Tenho medo de ti num calafrio de espadas –  
A minha carne soa a bronzes de prisão...

Arqueia-me o delírio – e sufoco, esbracejo...  
A luz enrijeceu zebrada em planos de aço...  
A sangue, se virgula e se desdobra o espaço...  
Tudo é loucura já quanto em redor alvejo!...

Traço o manto e, num salto, entre uma luz que corta,  
Caio sobre a maldita... Apunhalo-a em estertor...

.....  
.....  
– Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta,  
Ou a minha Alma só que me explodiu de cor...

Formalmente, temos:

En/ros/cam/-se/-lhe ao <b>tron</b> /co as/ ser/pen/tes/ doi/ <b>ra</b> /das	A
Que/, Cé/sar/, man/dei/ vir/ dos/ meus/ vi/vei/ros/ <b>de</b> <b>Á</b> /fri/ca.	B
Mi/ma a/ lu/xú/ria a/ <b>nua</b> / – Sa/lo/mé/ a/si/á/tica...	B
Em/ vol/ta/, car/ne a ar/ <b>der</b> / – vir/gens/ su/pli/ <b>cia</b> /das...	A
Mi/tra/do/ de oi/ro e/ <b>lua</b> ,/ em/ meu/ tro/no/ de es/ <b>fin</b> /ges –	C
Den/tes/ ran/ <b>gen</b> /do, o/lhos/ de in/ <b>sô</b> /nia e/ mal/di/ <b>ção</b> –	D
Os/ teus/ co/lei/os/ <b>vis</b> /, nas/ in/fâ/mi/as/ que/ <b>fin</b> /ges,	C
A/las/tram/-se/-me em/ <b>fe</b> /bre e em/ ga/rras/ de/ le/ <b>ão</b> .	D
Si/bi/lam/ os/ <b>rép</b> /te/is/... Ro/jas/-te/ de/ <b>joe</b> /lhos...	E
San/gue/ te es/co/rre/ <b>já</b> / da/ bo/ca/ pro/fa/ <b>na</b> /da...	A
Co/mo/ bai/las/ o/ <b>ví</b> /cio, ó/ tor/pe, ó/ de/bo/ <b>cha</b> /da –	A
Den/sos/ sa/bbats/ de/ <b>cio</b> / teus/ fre/ne/sis/ ver/ <b>me</b> /lhos...	E
Mas er/gues/-te/ num/ es/ <b>pas</b> /mo/ – e às /ser/pen/tes / <b>do</b> /mas	F
Dan/do/-lhes/ a/ trin/ <b>car</b> / teu/ se/xo/ nul, a/ <b>ber</b> /to...	G
As/ tran/ças/ des/pren/ <b>des</b> /te... O/ teu/ ca/be/lo, in/ <b>cer</b> /to,	G
In/fla/ma a/go/ra um/ <b>ha</b> /lo a/ cris/pa/ções/ e a/ <b>ro</b> /mas...	F
Em/bal/de/ man/do ar/ <b>der</b> / as/ mi/rras/ con/sa/ <b>gra</b> /das:	A
O ar/ a/po/dre/ceu/ <b>da</b> / tua/ per/ver/ <b>são</b> ...	D
Te/nho/ me/do/ de/ <b>ti</b> / num/ ca/la/frio/ de es/ <b>pa</b> /das –	A
A/ mi/nha/ <b>car</b> /ne/ soa/ a/ <b>bron</b> /zes/ de/ pri/ <b>são</b> ...	D
Ar/que/ia/-me o/ de/ <b>lí</b> /rio – e/ su/fo/co, es/bra/ <b>ce</b> /jo...	H
A/ luz/ en/ <b>ri</b> /je/ <b>ceu</b> / ze/ <b>bra</b> /da em/ pla/nos/ <b>de</b> a/ço...	I
A/ san/gue/, se/ vir/ <b>gu</b> /la e/ se/ des/do/bra o es/ <b>pa</b> /ço...	I
Tu/do é/ lou/cu/ra/ <b>já</b> / quan/to em/ re/dor/ al/ <b>ve</b> /jo!...	H
Tra/ço o/ man/to e/, num/ <b>sal</b> /to, em/tre u/ma/ luz/ que/ <b>cor</b> /ta,	J
Cai/o/ so/bre a/ mal/ <b>di</b> /ta... A/pu/nha/lo-a em/ es/ter/ <b>tor</b> ...	L
.....	
.....	
– Não/ sei/ quem/ te/nho aos/ <b>pés</b> /: se a/ dan/ça/ri/na/ <b>mor</b> /ta,	J
Ou/ a/ mi/nha Al/ma/ <b>só</b> / que/ me ex/plo/diu/ de/ <b>cor</b> ...	L

O poema “Bárbaro” é formalmente diferente dos demais textos analisados anteriormente. Ele retoma as quadras, forma muito utilizada por artistas populares portugueses desde o período do trovadorismo, porém, há uma inovação que dá plasticidade ao texto que é o último quarteto ser cortado ao meio por duas linhas na horizontal depois do segundo verso, formando, na verdade, uma outra estrofe e/ ou uma estrofe dividida semioticamente.

Interpretando o texto, temos um eu-lírico que descreve situações que a princípio nos parecem fragmentárias. Inicialmente, a voz-poemática fala com César, o imperador-ditador, dizendo que há cobras a enroscarem-se em troncos. Estas vêm de um viveiro que a voz-poemática tem em África. Ainda na primeira estrofe, descreve

uma Salomé rodeada por virgens supliciadas — “em volta, carne a arder” — como se falasse, na verdade, de outra coisa (momento de fragmentação).

A deusa decadentista é trabalhada também neste poema e está rodeada de virgens que são hipoteticamente queimadas. Assim, seus corpos se deformam e, a exemplo do poema “Salomé”, a atmosfera criada é a de uma dança ritual com deformações corporais para que a sensação de sublimação seja atingida através do refinamento / estranhamento estético.

Na segunda estrofe, o eu-lírico se diz “mitrado de ouro e lua, em meu trono de esfinges”. Assim, parece-nos que o eu-lírico se mistura ao César-Imperador, ou se sente em uma situação muito parecida com a dele. Eu-sou-o-outro é uma técnica na poesia de Sá-Carneiro que cria um interseccionismo entre corpos, fazendo-o encarnar uma *persona* de um rei poderoso. Notamos que a intersecção acontece já no início do ritual, afinal este se prolonga até a sétima estrofe do poema.

Quando assume a postura de um César-Rei, o eu-lírico inicia uma descrição da dança que nos parece algo fantástico, pois os versos “Os teus coleios vis, nas infâmias que finges, / Alastram-se-me em febre e em garras de leão” nos fornecem uma pista da relação entre a Salomé-dançarina da estrofe anterior com a figura que serpenteia seu colo para aproximar-se do eu-lírico, como se fosse uma cobra:

*A serpente – tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele – distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, rivais. Nesse sentido, também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle.*<sup>123</sup>

A Salomé-cobra (ser grotesco por excelência, afinal resulta da mescla do humano com o animal; além disso, carrega, conforme a citação acima, uma mescla de opostos) persiste em seu intento na terceira estrofe. O primeiro verso possui uma intenção poética inovadora: além da intersecção de corpos, o poeta elabora uma intersecção de frases. Ao mesmo tempo em que a cobra emite seu barulho, a Salomé se arrasta pelo chão. A Salomé-cobra (e, através da metonímia, uma víbora) tem sua boca

<sup>123</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 814.

violada, mas não se sabe pelo quê. A boca, em Bakhtin, “é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição está ligada à grande boca escancarada”.<sup>124</sup> Posteriormente, o eu-lírico condena a dança (“bailas o vício”) e a dançarina-cobra (“ó torpe, ó debochada”). Diz ainda que seu descanso sagrado (“sabbats”) é cheio de cio.

Assim, na quarta estrofe, a dançarina se ergue e, novamente, dominando o ritual, dá seu sexo às cobras — última ação desenvolvida pela Salomé-cobra no poema. Depois disso, o poeta recorre a uma imagem do cabelo da dançarina desprendendo e criando uma atmosfera interseccionista, ou seja, o corpo cai como algo sem vida e o mundo à sua volta parece misturar-se a esse ambiente um tanto tétrico (poderíamos ver aqui os “infernos corporais” de Bakhtin?). A partir de então, já iniciando a quinta estrofe, percebemos o eu-lírico aterrorizado com a presença da perversidade de Salomé.

O medo faz com que o eu-lírico se manifeste. Na sexta estrofe, há uma ação realizada por ele, porém a ação é, na verdade, inação. Seu ato mais contundente é observar as manifestações da luz e do espaço que criam uma atmosfera de loucura em que tudo se torna claro. Daí vem o clímax do poema-narrativa: o eu-lírico-César pula sobre a Salomé-dançarina-cobra numa ação meio fantástica (cortando a luz) e a surpreende agonizando. Por fim, nos dois últimos versos do poema, que são separados do restante como se tivessem o estatuto de uma conclusão, o rei-eu-lírico não sabe dizer se a dançarina morta é a Salomé-cobra ou somente sua Alma.

Percebemos que a sua alma e a Salomé estão se juntando num ritual interseccionista. Neste, temos a presença de um corpo masculino se juntando com um corpo-alma feminino. Portanto, novamente, o interseccionismo com características decadentistas constrói um corpo andrógino através de uma visão que não é real, entretanto não é sonho. Se não é real, nem é sonho, a atmosfera utilizada para construir a simbiose de corpos é fantástica.

Primeiro, temos um eu-lírico que se transforma em um imperador, César, e a dançarina maldita, Salomé, que realiza suas ações enquanto mulher-cobra. No final, percebemos que o rei alcança uma existência plena, mas apenas quando mesclada com seu antagonismo absoluto — uma mulher-cobra. Para um imperador romano, sentir-se completo apenas quando interseccionado com uma mulher é rebaixador. Pensamos que

---

<sup>124</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 284.

Sá-Carneiro faz neste poema, como em outros, a junção do homem com a mulher (em uma espécie de androginia grotesca) como estratégia retórica para abordar, indiretamente, a questão do homossexualismo tão maculado em sua época. Como prova, temos a própria biografia de Oscar Wilde entre outros. Se a imagem de um corpo andrógino é extremamente moderna, a degradação de personagens históricos (no caso, César) é um artifício do grotesco medieval — as duas interpretações sugerem uma corporalidade grotesca:

*[...] o inferno oferece-lhe (a Epistemon) o espetáculo apaixonante da vida dos danados, organizada como um verdadeiro carnaval. Tudo aí é invertido, o oposto do mundo dos vivos. Os grandes são destronados, os inferiores coroados. A enumeração que Rabelais faz não é outra coisa senão um disfarce carnavalesco dos heróis da Antigüidade e da Idade Média. A condição ou ofício de cada um deles representa a sua degradação [...]*<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 337.

## Capítulo 4

### O CORPO GROTESCO ENQUANTO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO POÉTICA NA OBRA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE

#### 4.1. INTRODUÇÃO

Ramón López Velarde nasceu em um povoado provinciano, na pequena cidade de Jerez de La Frontera, pertencente ao estado de Zacatecas, México, em 15 de junho de 1888. O pai do poeta era advogado e a mãe descendia de uma família de pequenos agricultores da região.

Em 1900, Velarde vai estudar no Seminário Conciliar de Zacatecas. Nesta época, conhece Josefa de los Rios, familiar distante, que foi eternizada em seus poemas com o nome de Fuensanta, representação de um amor platônico em sua futura obra.

Após a transferência de seminário, o futuro poeta resolve abandonar a idéia de se tornar um clérigo; decide estudar direito e ingressa na Universidade de San Luis Potosí. Seu pai falece no mesmo ano em que inicia seus estudos superiores. A situação financeira da família fica muito difícil (Velarde é o primeiro de nove filhos), mas seus tios apóiam a continuidade de seus estudos.

Em 1910, sabe-se de um texto que seria o germe para uma obra futura — *La sangre devota*. No mesmo ano, o poeta apóia uma reforma política liberalista posterior à revolução que coloca Francisco Madero na presidência, porém o eleito é assassinado pouco tempo depois em um acordo entre Victoriano Huerta e o embaixador norte-americano.<sup>126</sup> No ano seguinte, Velarde obtém a titulação em direito e é nomeado juiz em uma pequena cidade. Abandona seu cargo, acreditando que conseguiria outro posto melhor na capital, pois conhecia o presidente; contudo, não obteve sucesso em sua estratégia.

---

<sup>126</sup> Ver: BRENNER, Anita. *La revolución en blanco y negro*. Trad. Mariluz Caso. 1ª edición en español. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Com o assassinato de Madero (presidente do México) em 1913, o caos se instaura na capital. Além disso, López Velarde sente-se bastante deprimido com o fato ocorrido e decide regressar a San Luis Potosí, onde advoga na cidade por um breve tempo.

Sabe-se que à época de sua formação na faculdade, o autor teve acesso aos textos “modernistas”,<sup>127</sup> ocasião em que também defendeu a revolução feita com as palavras. Entre idas e vindas, o poeta se instala definitivamente na capital em 1914. Artisticamente, prevalece neste período da literatura mexicana uma poética “postmodernista”, que é concomitante com o movimento modernista brasileiro.

A partir de então, o poeta inicia sua própria poética e, em 1916, lança o seu primeiro livro: *La sangre devota*. A obra foi bem recebida pela crítica. José Luís Martínez identifica como principal tema do livro o amor inocente,<sup>128</sup> mas é perceptível já no próprio título que o livro não é tão inocente assim. Em 1917 o poeta recebeu ataques da crítica pelo seu provincianismo. Nesse mesmo ano faleceu Fuensanta (*la mujer que dictó casi todas las páginas*); segundo Octavio Paz,

*Fuensanta se vuelve un cuerpo inaccesible y su amor algo que jamás encarna en un aquí y porque su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad.*

*López Velarde era demasiado lúcido para no saber que al evadir la alternativa, consumación o desengaño, sacrificaba a la Fuensanta real y a la amada a una suerte de limbo perpetuo, errante entre el antes y el después. Es lo que pudo ser y de ahí que aparezca siempre como una criatura remota, en otro tiempo y en otro espacio. Encarna la provincia y los placeres ingenuos, pero no inocentes, de la adolescencia: es lo que fue, y volverá a ser en el “tiempo apocalíptico”, en el trasmundo. Fuensanta, mujer real, se vuelve sombras. Mientras las otras mujeres de sus poemas son una presencia inmediata, feroz o jovial, ella es la imagen de la lejanía. Es la desaparecida, el ánima en pena, la ausente con la que se sostiene un infinito diálogo imaginario. Es aquello que está a punto de dejarnos y que todavía, por un instante, retenemos.*<sup>129</sup>

<sup>127</sup> É importante notar que o modernismo dos hispano-americanos é diferente daquilo que luso-brasileiros entendem como “modernismo”. O movimento se caracteriza por mesclar a revalorização de Gôngora e Quevedo com o preciosismo vocabular parnasiano. É perceptível a influência direta da poesia francesa produzida por C. Baudelaire, A. Rimbaud e S. Mallarmé. Grosso modo, lembra a arte finissecular européia. Há, ainda, uma valorização da cultura asteca. Ver: PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad - postdata y vuelta a El laberinto de la soledad*. 3ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

<sup>128</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Examen de Ramón López Velarde*. In: LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 17.

<sup>129</sup> PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas - dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 194.

Assim, o amor por Fuensanta representa “*una interminable despedida*”; de fato, o amor desempenha papel complexo na obra de López Velarde e a imagem deste amor será explorada mais detidamente na análise dos poemas. Em 1919, o autor publica *Zozobra* (um dos livros analisados neste trabalho). Segundo José Luís Martínez, a obra desperta uma nova visão do amor: ele é sedutor e pecaminoso, ou seja, diferente do amor de *La sangre devota*.

Assim como Octavio Paz, Luiz Noyola Vázquez identifica inovações na poética de Velarde e chega a compará-las às novidades do argentino Leopoldo Lugones e do uruguaio Julio Herrera y Reissig. Estas ocorrem em relação à negação do lugar-comum, e emprego de adjetivação estranha que ajuda a motivar rimas excêntricas. Segundo Vázquez, destacam-se ainda outras características marcantes do poeta mexicano, marcadamente influenciado por González Blanco: “Ambos se encontraron circundados por el ambiente restringido de las ciudades provincianas, y no es extraño por ello que buscasen la evasión por la puerta falsa del adjetivo desusado, pedantesco a veces”.<sup>130</sup>

Algumas dessas características da poesia de López Velarde serão oportunamente exploradas nas análises feitas adiante. O poeta morre oficialmente de pneumonia em 1921, mas especula-se que a causa verdadeira tenha sido a sífilis. Com seu poema *La suave pátria*, Ramón López Velarde foi considerado o poeta da pátria, pois representava os ideais da nova mexicanidade, posterior à revolução. Além disso, o poeta influenciou a geração dos “contemporâneos” e chegou a ser denominado “o Baudelaire mexicano” por Xavier Villaurrutia — questão amplamente discutida por Octavio Paz (“El lenguaje de López Velarde”, In: *Generaciones y semblanzas*) e até mesmo por José Luís Martínez, conforme estudo supracitado. Octavio Paz analisa algumas características dos dois poetas e conclui que há diferenças significativas nas poesias de Baudelaire e Velarde. O quadro a seguir demonstra a relação dessas peculiaridades em justaposição:<sup>131</sup>

<sup>130</sup> NOYOLA VÁZQUEZ, Luis. *Fuentes de Fuensanta – tensión y oscilación de López Velarde*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 20.

<sup>131</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 167-169.

Baudelaire	Velarde
Inclina e retrocede o abismo de seu ser;	Religiosidade menos profunda e mais direta;
Atração pelo nada;	Atração pela carne;
Orgulho satanista;	Renúncia final e perdão para a posteridade;
Análise da cidade moderna, seus carrascos e vítimas;	Linguagem criada a partir do comum (província, cidade moderna e o mal);
Primeiro poeta moderno, pois identifica o papel crítico da poesia.	Velarde tem consciência de seu papel crítico; é um sucessor de Baudelaire.

Além de *Zozobra*, escolhemos *El son del corazón* para análise. O segundo livro foi publicado postumamente em 1932 por amigos do poeta que recolheram os poemas posteriores ao livro *Zozobra*.

Segundo José Luís Martínez, *El son del corazón* é um complemento e, ao mesmo tempo, uma antítese de *Zozobra*. Os livros são complementares, pois carregam a dualidade moral frustração X desejos; possuem características baudelairianas; têm a presença de poemas obscuros, que unificam a realidade passada com a atual através da morte; e, procedimentos poéticos sofisticados, estranhos.

Por outro lado, *El son del corazón*, segundo o estudioso, nega o amor seduzido e pecaminoso, afinal os poemas estão carregados de uma espécie de desilusão do prazer.

Escolhemos *Zozobra* e *El son del corazón* por serem obras da poesia madura de López Velarde, o que não desvaloriza sua poesia anterior. Fizemos uso do mesmo critério com a poesia de Mário de Sá-Carneiro, o que justifica nossa seleção pelo fato de ser um trabalho comparativo. Além disso, percebemos um certo ar finissecular e a construção de uma atmosfera insólita e grotesca — grande objeto de análise desta dissertação — nas obras selecionadas.

Sobre o título de suas obras, Octavio Paz comenta:

*Los títulos de sus cuatro libros aluden al corazón: La sangre devota, El minuterio, El son del corazón y Zozobra. El corazón, como símbolo y realidad, es el sol de su obra y en torno a su luz, o a su sombra, giran los otros elementos de su poesía. Su estética es la “corazonada”; su lenguaje, “el son del corazón”; la amada, “la elegida de su sangre”; el espectáculo del mundo, atrayente y terrible, le hace decir: “todo me pide sangre”; [...]*<sup>132</sup>

<sup>132</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 215.

Desta maneira, o estudioso chega à seguinte conclusão sobre o corpo na obra de López Velarde:

*[...] su propio corazón – oscurantista, temerario, guadalupano – es un imán, un bosque que habla, una alberca andaluza, un pontífice que todo lo posee, una balanza, un encono de hormigas, un reloj de agonías... Con obsesión de cardíaco repite las palabras asfixia, abrazo, sofocación. Oye en el ruido del mar a la sangre y sus crueles mareas. Aunque muchas de estas expresiones delatan una real angustia fisiológica, sería absurdo reducirlas a una maníaca preocupación por el cuerpo.*<sup>133</sup>

Portanto, o corpo aparece na obra de López Velarde como um procedimento para a construção de sua poética, e não meramente como um tema simplório.

---

<sup>133</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 215.

4.2. FRAGMENTAÇÃO DO SER: INVERSÃO GROTESCA  
 DA TRADIÇÃO OCIDENTAL PARA SUBLIMAÇÃO  
*MEXICA EM “ÁNIMA ADORATRIZ”*

**Ánima adoratriz**

Mi virtud de sentir se acoge a la divisa  
 del barómetro lúbrico, que en su enagua violeta  
 los volubles matices de los climas sujeta  
 con una probidad instantánea y precisa.

Mi única virtud es sentirme desollado  
 en el templo y la calle, en la alcoba y el prado.

Orean mi bautismo, en alma y carnes vivas,  
 las ráfagas eternas entre las fugitivas.

Todo me pide sangre: la mujer y la estrella,  
 la congoja del trueno, la vejez con su báculo,  
 el grifo que vomita su hidráulica querella,  
 y la lámpara, parpadeo del tabernáculo.

Todo lo que a mis ojos es limpio y es agudo  
 bebe de mis droláticas arterias el saludo.

Mi ángel guardián y mi demonio estrafalario,  
 desgranando granadas fieles, siguen mi pista  
 en las vicisitudes de la bermeja lista  
 que marca, en tierra firme y en mar, mi itinerario.

Como aquel que fue herido en la noche agorera  
 y denunció su paso goteando la acera,  
 yo puedo desandar mi camino rubí,  
 hasta el minuto y hasta la casa en que nací  
 místicamente armado contra la laica era.

Dejo, sin testamento, su gota a cada clavo  
 teñido con la savia de mi ritual madera;  
 no recojo mi sangre, ni siquiera la lavo.

Espiritual al prójimo, mi corazón se inmola  
 para hacer un empréstito sin usuras aciagas  
 a la clorosis virgen y azul de los Gonzagas  
 y a la cárdena quiebra del Marqués de Priola.

¿En qué comulgatorio secreto hay que llorar?  
 ¿Qué brújula se imanta de mi sino? ¿Qué par  
 de trenzas destronadas se me ofrecen por hijas?  
 ¿Qué lecho esquimal pide tibieza en su tramonto?  
 Anima adoratriz: a la hora que elijas  
 para ensalzar tus fieles granadas, estoy pronto.

Mas será con el cálculo de una amena medida:  
 que se acaben a un tiempo el arrobo y la vida  
 y que del vino fausto no quedando en la mesa  
 ni la hez de una hez, se derrumbe en la huesa  
 el burlesco legado de una estéril pavesa.

“Anima adoratriz” foi escrito e publicado em 1919. Este é um exemplo dos raros poemas escritos no mesmo ano de sua publicação. Formalmente, o poema possui versos alexandrinos clássicos, além de outros versos, portanto, é heterométrico. Notamos que o autor emprega medida, frequentemente na sexta sílaba métrica. Ressaltamos desde já que a metrificação espanhola é distinta da que ocorre em língua portuguesa. Destacamos ainda que a análise formal da poesia de Velarde será descritiva, pois a demonstração, ao modo dos capítulos anteriores, seria desproporcional em virtude da extensão dos poemas.

No que diz respeito à metrificação, o poema de Velarde possui traços conservadores (versos alexandrinos) e traços inovadores (versos com quinze sílabas métricas, por exemplo). As rimas utilizadas neste poema são paralelas, cruzadas e interpoladas. As estrofes indicam uma inventividade inovadora no que diz respeito à forma. O poema possui onze estrofes que denotam a distribuição de versos e de rimas diversificadas. Assim, vejamos:

Estrofe	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª
Rimas	A	C	D	E	G	H	J	N	O	Q	T
	B	C	D	F	G	I	J	M	P	Q	T
	B			E		I	L	N	P	R	U
	A			F		H	L		O	S	U
							M			R	
										S	

Observamos a ocorrência de um número acentuado de rimas. Os parnasianos, por exemplo, definiriam como excessivo. Além disso, as estrofes possuem uma variedade enorme quanto ao número de versos. Tais escolhas refletem também a

presença de uma marca de modernidade — a profunda reflexão sobre a construção do poema. É a consciência que o poeta moderno tem de seu trabalho com a palavra.

Apesar de toda a variação excessiva no número de versos, o poema foi dividido intencionalmente na sexta estrofe (cada metade ficou com 18 versos). Esta escolha formal influi na interpretação do poema, a qual será retomada adiante. Certamente, identificamos na obra de Velarde o conservadorismo mesclado com a inovação.

Gramaticalmente, o texto do poeta expressa uma atmosfera dupla: a onírica poética unida a elementos integrados ao mundo concreto, mas antes de passarmos uma impressão de que a obra de Velarde é maniqueísta, afirmamos: ele relaciona idéias paradoxais com uma engenhosidade que lembra o conceptismo barroco. Assim como pensamos o barroco como a estética que junta a clara escuridão à escura claridade, pensamos em Velarde como o poeta que junta substantivos como *virtude* e *barômetro*.

A mescla é sígnica, o que transforma a leitura de todo o texto em uma extensa reflexão sobre a poesia; por isso, Octavio Paz insiste em que Velarde é um poeta da modernidade — e cômico de sua reflexão poética.

Não identificamos sonoramente um trabalho de seleção de uma determinada figura de repetição. Parece haver uma mescla do som com o conteúdo. Assim, a mescla do onírico com o real na sonoridade poética realiza-se a partir de um processo de junção de quase todos os sons existentes em sua língua: oclusivas, nasais e fricativas convivem nos versos de maneira harmônica e contraditória.

No poema, os verbos fazem um jogo interessante: o poeta emprega determinado verbo, dirigindo-se diretamente ao eu-lírico, e adiciona outro que, justaposto ao substantivo, exerce a ação sobre a voz-poemática. Esta ocorrência não é linear nem única, mas aparece comumente em sua obra. O procedimento é recorrente em poesia, porém López Velarde causa estranheza devido à incomum relação do sujeito das ações com o verbo — a ação beira o insólito; daí que a utilização de anacolutos encontra-se constantemente presente em seus poemas.

Quanto ao conteúdo do texto, temos a seguinte interpretação: o início do poema coloca o eu-lírico numa análise de si mesmo. A reflexão é feita a partir de uma comparação com um “barômetro lubrificado”. Parece-nos uma personificação do barômetro e/ou uma despersonificação do eu-poemático. Assim, surge uma primeira proximidade com o grotesco. Wolfgang Kayser diz que o grotesco encerra um paradoxo sensível, a figura de uma não-figura.

No poema, o sentir é protegido/acolhido por um instrumento científico, ou seja, é um sentir mecanizado. O barômetro representa algo sério pelo fato de ser um instrumento de medição, porém o adjetivo que o pospõe é “lúbrico”. A lubricidade possui no poema um sentido de sexualidade. Depois, emerge a volubilidade das cores que transmite medida instantânea e precisa — o subir e descer da “anágua violeta” faz com que o barômetro paradoxalmente exerça uma função fálica no poema. Antes de incitar a variação das cores, o autor faz uma referência à anágua violeta, que é uma clara referência ao mercúrio. Na simbologia, temos:

*O mercúrio é um símbolo alquímico universal e geralmente aquele do princípio passivo [...]. O retorno ao mercúrio é, em termos de alquimia, a solução, a regressão ao estado indiferenciado. Do mesmo modo que a mulher está sujeita ao homem, o mercúrio é o servidor do enxofre. [...] Segundo certas tradições ocidentais, o mercúrio é a semente feminina e o enxofre, a masculina: sua união subterrânea produz os metais.<sup>134</sup>*

Assim, o mercúrio (anágua violeta) traduz em um instante a precisão, mediante volúveis matizes. Tudo é impingido aos sentidos em um único instante. A virtude de sentir, então, se percebe protegida conforme a passagem do tempo — o subir e descer fálico do mercúrio no barômetro. A antropomorfização sexual do barômetro é uma ação grotesca; assim, o barômetro desempenha uma função análoga a do sangue, na medida em que enrijece com sua circulação, cumpre a mesma função biológica que o sangue exerce no pênis.

Embora se estabeleça um paralelismo inicial, introduzido pelo emprego do pronome “minha” (*Mi*), a segunda estrofe parece encerrar uma antítese em relação ao que foi dito anteriormente. O termo “desollado” é um falso cognato. Em espanhol, tem o sentido de descarnar e esfolar a pele de alguém. Em se tratando de um poema lírico, o termo é deveras carregado de significado grotesco. A deformação do corpo é um dos principais pressupostos bakhtinianos para a concretização do realismo grotesco. No poema, a situação é ligada ao sentir-se descarnado em ambientes alusivos ao convívio social (“templo”, “rua”) e familiar ou pessoal (“alcova” e “prado”).

A terceira estrofe, tanto quanto a anterior, parece introduzir um novo fragmento de sensações provenientes da voz-poemática. Agora, as rajadas eternas

<sup>134</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 605-606.

arejam o batismo do eu-lírico. O vento possui significado ambíguo — se violento, é um símbolo de vaidade e inconstância; se calmo, é uma espécie de mensageiro divino. No verso, aparece a rajada, portanto, imagem de inconstância. O batismo é um reconhecido ritual de purificação. Assim, a inconstância areja o que permanece vivo em seus sentidos: a carne e a alma.

A estrofe seguinte começa com um pronome indefinido/adjetivo (“Tudo”) pedindo sangue ao eu-lírico. O sangue investe-se igualmente do sentido de algo valoroso, nobre, mas seu sentido fundamental é o de vida. Depois, há uma descrição do que representa o “Tudo”. Ainda no primeiro verso, utiliza-se a imagem de dois substantivos: “mulher” e “estrela” — duas figuras que representam a transcendência.

No verso seguinte, temos a angústia (substantivo, *congoja*) do trono (locução adjetiva). Obviamente, o trono inclui a idéia de grandeza e poder, mas contraditoriamente o substantivo *angústia* agrega, etimologicamente, idéia de estreiteza, limite, restrição, ou seja, o poeta unifica elementos contraditórios por intermédio de uma estratégia barroca. Ainda no segundo verso, a velhice (imagem de experiência) também é descrita, todavia, carrega igualmente a imagem grotesca de feiúra, de algo ultrapassado.

Depois, aparece a imagem de uma torneira (*grifo*) que vomita sua hidráulica queixa. Não podemos afirmar que o verbo “vomitar” seja representativo da linguagem lírica, propriamente dita; contudo, a imagem remete ao baixo material corporal, mesmo em sua origem etimológica. A expressão “hidráulica queixa” confere dubiedade ao verso: o mais interessante é que não sabemos se é a torneira que pede o sangue do personagem poético ou se é o seu queixume hidráulico — assim o pedido ocorreria pelo uso da metonímia. O último verso da estrofe aponta a lâmpada como mais um destinatário do sangue. Se normalmente a lâmpada é dotada do sentido de iluminação, no verso ela é o pestanejar do tabernáculo, ou seja, é a iluminação da iluminação. A estranheza da imagem advém da sensação de que o próprio templo pede o sangue-lírico para uma espécie de sacrifício.

A quinta estrofe realiza uma espécie de síntese conclusiva: tudo que representa a pureza bebe a saúde do ser. Nesta estrofe identificamos o corpo enquanto fragmento de sentidos. Há uma contradição implícita dentro do ser-lírico. Os olhos possuem uma impressão diferente da que as artérias do eu-lírico sentem. A partir daqui, o eu-lírico se mostra bastante contraditório. Uma outra contradição explícita é a de que a “pureza” suga as forças da voz do poema.

Na terra e no mar, o eu-poemático sente que seu itinerário é acompanhado por seu anjo guardião, de igual modo perseguido pelo seu demônio extravagante crescendo o fato de seu sangue estar espalhado. Em contraposição à estrofe anterior, os seres que pedem seu sangue são abstratos; além disso, descreve uma romãzeira fiel e esmiuçada pelas criaturas celestial e infernal, e nesse caso a romã representa um símbolo de fertilidade.

A sétima estrofe se inicia com uma imagem comum ao Ocidente: o homem ferido na última noite. É assim que o eu-poemático se sente — a comparação pode aclarar-se, quando feita com Cristo: “*Como aquel que fue herido en la noche agorera y denunció su paso goteando la acera [...]*”. É assim que o eu-lírico pretende caminhar: armado de misticismo contra o ceticismo de sua era. Novamente, o contraste aparece como uma figura instigante.

A imagem grotesca é a do homem que se entrega tal e qual o “cordeiro de Deus” para remissão dos pecados (a descrença de sua época). A ação de entregar-se pelos outros cria uma junção corporal de todos os seres. Algo como a lógica macrocósmica bakhtiniana, em outras palavras, a representação de um microcosmo que comporta todo o sentido do macro. Além disso, a morte de Cristo pode ser considerada como uma ação transgressora que representa o ciclo grotesco da vida: nascer, crescer, morrer e reviver-se no outro — o que é retomado pelo ser-poemático.

A oitava estrofe parece afirmar o contrário das outras. A partir de uma imagem estranha — “ritual madeira” — a voz-poemática ingressa como sujeito da ação pela primeira vez no poema. A descrição ocorre de maneira intrigante: “*Dejo, sin testamento, su gota a cada clavo / teñido con la savia de mi ritual madera [...]*”, ou seja, o outro é o eu. Cristo é o eu e vice-versa — o eu-poemático é Cristo. A estrofe é um sintoma de alguma modificação e isso é identificável na estrofe posterior.

Além do aspecto semântico, podemos dizer que algo diferente ocorre a partir da sétima estrofe. O paralelismo vinha ocorrendo em todas as estrofes até então, ou seja, a construção do poema aponta para a iminência de um choque, cuja mudança se opera em âmbito semântico, estilístico e gramatical. A estrofe se inicia com a inserção de uma construção estranha: o emprego de um adjetivo (*Espiritual*) precedido de preposição com artigo que por sua vez acresce-lhe outro adjetivo (*ao prójimo*); tal construção funciona como aposto e/ou uma oração subordinada adjetiva.

Assim, o coração do eu-lírico se imola. O verbo imolar é carregado de sentido de sacrifício. No poema, o sacrifício de si serve para a salvação do outro. Ressaltamos

que não há uma imolação do corpo enquanto todo. Apenas uma parte de si é sacrificada. Novamente a metonímia ajuda na fragmentação do ser poético. Há, ainda, uma imagem que se completa no que diz respeito à imolação. O aposto denuncia que esta ocorre de maneira “espiritual para ajudar o próximo”. Esta estrofe marca o início do ritual de sacrifício; até então, parece haver apenas a preparação para que este ocorra.

Afirmamos categoricamente que neste momento do poema o eu-lírico é Cristo. Ele se entregou para salvar o próximo do que chama de “usuras de má-sorte”. Posteriormente, manifesta sua imolação para salvar descendentes de nobres castas, porém a nobreza recebe duas conotações negativas: a “clorose virgem”, ou seja, a falta de clorofila, a anemia, a fraqueza de sua força passadina, e o azul-violáceo da “cárdena”, cor esta que “pode até mesmo significar o cúmulo da passividade e da renúncia. Assim, uma tradição das prisões francesas exigia que o invertido efeminado tatuasse seu membro viril de azul, a fim de exprimir que renunciava à sua virilidade”.<sup>135</sup> Apontamos acima que o sacrifício é uma imagem grotesca, mas o eu-lírico se fragmenta — ele imola seu coração (a parte pelo todo) e o fato ocorre, mas o corpo morto ainda possui voz — produzindo um corpo quimérico e grotesco.

A estrofe seguinte possui interrogações do eu-lírico para uma terceira pessoa — *Ánima adoratriz*. A primeira pergunta possui um caráter religioso: “¿*En qué comulgatorio secreto hay que llorar?*”; a segunda pergunta é reflexiva: “¿*Qué brújula se imanta de mi sino?*”; a terceira pergunta atinge, como em outros momentos do poema, uma atmosfera surrealista com a utilização da metonímia: “¿*Qué par de trenzas destronadas se me ofrecen por hijas?*”. Parece que de alguma maneira o eu-poemático pede um sacrifício feminino — o verbo acompanhado de pronomes oblíquo e reflexivo impregna-nos de tal impressão; a quarta pergunta encerra uma espécie de veredicto: “¿*Qué lecho esquimal pide tibieza en su tramonto?*”. Assim, identificamos a busca por uma espécie de completude de seu ser. O eu-lírico parece interrogar-se ao outro para encontrar algo de si mesmo.

Os dois versos que concluem a estrofe introduzem pela primeira vez o título do poema: “*Ánima adoratriz*”. Numa tradução literal, teríamos “Alma adoradora”, ou seja, o título do poema é mais um dos inúmeros fragmentos de si construídos pelo poeta. Ao contrário dos outros, diz respeito a uma abstração. Assim, o poeta invoca sua alma adoradora para colocar/plantar as romãzeiras na hora que quiser. Detalhe interessante é

<sup>135</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 109-110.

que sua “Ánima adoratriz” é o único fragmento de si tratado em segunda pessoa, como se não pertencesse ao eu-lírico e fosse algo completamente alheio a si. O corpo despedaçado é uma marca do realismo grotesco.

*Essa descrição anatômica (refere-se ao texto de François Rabelais) dos golpes que têm como efeito o despedaçamento do corpo é tipicamente rabelaisiana. Na base dessa dissecação carnavalesca [...], encontra-se a imagem grotesca do corpo despedaçado [...].*<sup>136</sup>

Além disso, a romãzeira aparece novamente. Sobre ela, dissemos anteriormente que é uma figura ligada à fecundidade, e agora cabe complementar com a noção de que mantém estreita ligação também com a *posteridade numerosa* e, na tradição oriental, a romã simboliza a própria vulva.<sup>137</sup>

Quando interpretamos a romã como vulva, temos um verso absolutamente erótico e, em certos momentos, religioso. O sacrifício de si atinge, então, o sentido de uma intensa entrega sexual-religiosa. O sexo atingiria assim uma enorme importância para o ser poemático. Transformaria-se, pois, em elemento unificador de sua alma fragmentária. Não podemos deixar de mencionar que esta interpretação alude ao realismo grotesco no que diz respeito à inversão topográfica — o sexo (profano e representante do pecado para a Igreja) é considerado como algo unificador (e, portanto, sacro). A voz-poemática se diz pronta à oferta, e talvez, a prontidão diga respeito ao recebimento do sexo. A última estrofe revela que o poema é, na verdade, uma grande espera.

A prontidão é para realizar o que o eu-poemático tanto espera: o plantio ocorrerá da maneira como ele determina: “*Mas será con el cálculo de una amena medida*”. O plantio confere também o sentido de fertilização para o nascimento de algo novo, quando analisado dentro de uma perspectiva bakhtiniana. Assim, o ritual-fragmentação faz parte do ciclo permanente da existência.

Percebemos, então, a retomada da idéia de controle maquinal que aparece apenas na primeira estrofe. A conclusão resume o fim de um ciclo: “*que se acaben a un tiempo el arrobo y la vida / y que del vino fausto no quedando en la mesa / ni la hez de*

<sup>136</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999, p. 168.

<sup>137</sup> Ver: CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 787.

*una vez, se derrumbe en la huesa / el burlesco legado de una estéril pavesa*". Portanto, a espera do eu-poemático acabou. O ciclo é o de sua própria vida — e ele participa da reprodução (a nova vida) para depois morrer (final de seu ciclo para o início de outro).

O ciclo da vida do eu-lírico é construído pelo poeta a partir do título “Ánima adoratriz”, ou seja, a alma adoradora. Assim, o cerne da existência do eu-lírico vive uma experiência limítrofe, aqui entendida como o contato com a realidade a partir da adoração desta. Interessante observar um certo masoquismo em sua experiência poética.

Portanto, chegamos à conclusão de que o poema é carregado de paradoxos grotescos que se manifestam na temática e na construção sintática das imagens — o adjetivo que dá característica ao substantivo normalmente o renega. Além disso, os paradoxos causam uma deformação do corpo poemático. Há imagens profícuas de fragmentação que agrupam semelhanças incontestáveis com o surrealismo posterior. Entretanto, identificamos manifestações provenientes de uma outra tradição.

A partir desta análise, retomamos a segunda estrofe do poema. Lá, o poeta seleciona o termo “desollado” que em português tem o sentido de “possuir a pele arrancada”. Logo depois, o poema fala de um batismo de carne e alma, seguido de pedidos de sangue por todos os representantes de uma sociedade. Então, o eu-poemático aparece sangrando pela rua, e posteriormente se compara a Cristo — que se entrega para a salvação da humanidade. Após sacrificar o seu sangue, descreve o momento final de seu ciclo de vida. Identificamos, assim, a criação de imagens que remetem ao ritual asteca de sacrifício.

O termo “desollado” remete a um ritual asteca. A homenagem ao deus Xipe Totec (o bebedor noturno de sangue) consistia em arrancar/esfolar a pele dos sacrificados para que os sacerdotes as vestissem até a total desintegração destas e o ressurgimento das suas, o que era indicativo de uma boa colheita.

Por conseguinte, o eu-lírico se sente personagem de um ritual em todos os espaços. Em contrapartida, a sociedade lhe pede sangue. O sangue para os astecas representava a matéria mais sagrada que o ser humano possuía — um ritual sangrento representava divinização. Dentro desta visão, depois de “marcar seu itinerário”, o eu-lírico se assume como um asteca oferecido em sacrifício “contra a laica era”, ou seja, era oferecido em sacrifício contra o povo que chegava (os espanhóis) e/ou ao próprio povo que não acreditava em nada. Assim, realizava a função redentora de “salvador”, daí a comparação inevitável com Cristo.

Com isto, invoca sua “Alma Adoradora” para concluir o ritual de salvação de seu povo (ou de si mesmo). Sugere-se então o não-cair da borra do vinho na caveira (elemento ritualístico asteca, a caveira era guardada como oferenda aos deuses em seus templos religiosos). O vinho é um elemento ocidental, portanto sua morte serve para proteger as caveiras ritualísticas de seu povo. Além disso, podemos afirmar que há uma mestiçagem de imagens — vinho (ocidental) e caveira (asteca).

Desse modo, percebemos que o eu-poemático é um *mexica*. Ser um “mexica” significa identificar-se com os astecas, pois esta era a maneira como os aborígenes se denominavam. Dentro desta interpretação, poderíamos dizer que o poema está povoado de elementos grotescos quando analisado tão-somente sob um olhar europeizado. Todavia, quando considerado sob a perspectiva *mexica*, o poema é uma descrição de um ritual religioso altamente carregado de beleza e sublimação.

Paralelamente, o poema desfila outros elementos decadentistas tais como a inquietação metafísica. Esta fragmenta o corpo ocidental em um ritual de entrega que é grotesco — esta percepção é a que os espanhóis manifestam quando observam os rituais astecas. Ao contrário disso, quando vislumbrado sob uma ótica *mexica*, a entrega representa uma autêntica sublimação.

A própria ritualização é uma característica marcadamente decadentista. A morbidez de uma atmosfera em que a morte lança sementes à vida combina com o decadentismo, em íntima relação com o realismo grotesco. A fragmentação-deformação do corpo também é carregada de um simbolismo decadentista. Além disso, quando a construção de imagens passa por um processo de fragmentação, que em outra tradição representa a sublimação, temos a construção de uma atmosfera não só decadentista, mas finissecular. A construção de imagens hipersensíveis, a exemplo do barômetro se personificando, demonstra a presença de um ambiente insólito típico do decadentismo.

É perceptível que o mundo empírico não satisfaz as vontades do eu-lírico. Assim, este se sacrifica tal como Cristo, para sua salvação ou não, mas cheio de um pensamento angustiado. A não-concretização de suas necessidades físicas pode ser o motivo poético para a construção de um ritual que une duas tradições — Ocidental (com a construção de imagens que remetem a Cristo) e asteca (o ritual de descarnalização que apontamos acima). Os dois rituais juntos confirmam a questão do complexo colonial mexicano, conforme já apontado por Octavio Paz.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Ver: PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad - postdata y vuelta a El laberinto de la soledad*. 3ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 15-30.

Todos estes elementos constroem um mundo grotesco (sob a ótica de um olhar ocidental) e através dele temos a retomada de um sacrifício asteca para que o eu-poemático possa expressar sua falta de lugar na tradição ocidental. Assim, ocorre uma inversão grotesca da tradição ocidental para a sublimação da tradição *mexica*, a despeito, evidentemente, de toda a problemática que a questão histórica da mestiçagem suscita no pensamento mexicano.

4.3. A FRAGMENTAÇÃO GROTESCA DO EU COMO  
 APROXIMAÇÃO DA BELEZA ESTÉTICA EM  
 “ÚLTIMA ODALISCA”

**La última odalisca**

Mi carne pesa, y se intimida  
 porque su peso fabuloso  
 es la cadena estremecida  
 de los cuerpos universales  
 que se han unido con mi vida.

Ámbar, canela harina y nube  
 que en mi carne al tejer sus mimos,  
 se eslabonan con el efluvio  
 que ata los náufragos racimos  
 sobre las crestas del Diluvio.

Mi alma pesa, y se acongoja  
 porque su peso es el arcano  
 sinsabor de haber conocido  
 la Cruz y la floresta roja  
 y el cuchillo de cirujano.

Y aunque todo mi ser gravita  
 cual un orbe vaciado en plomo,  
 que en la sombra paró su rueda,  
 estoy colgado en la infinita  
 agilidad del éter, como  
 de un hilo escuálido de seda.

Gozo... Padezco... Y mi balanza  
 vuela rauda con el beleño  
 de las esencias del rosal:  
 soy un harén y un hospital  
 colgados juntos de un ensueño.

Voluptuosa Melancolía:  
 en tu talle mórbido enrosca  
 el Placer su caligrafía  
 y la Muerte su garabato,  
 y en un clima de ala de mosca  
 la Lujuria toca a rebato.

Mas luego las samaritanas,  
 que para mí estuvieron prestas  
 y por mí dejaron sus fiestas,  
 se irán de largo al ver mis canas,  
 y en su alborozo, rumbo a Sion,  
 buscarán en torrente endrino  
 de los cabellos de Absalón.

¡Lumbre divina, en cuyas lenguas  
 cada mañana me despierto  
 un día, al entreabrir los ojos,  
 antes que muera estaré muerto!

Cuando la última odalisca,  
 ya descastado mi vergel,  
 se fugue en pos de nueva miel  
 ¿qué salmodia del pecho mío  
 será digna de suspirar  
 a través del harén vacío?

Si las victorias opulentas  
 se han de volver impedimentas,  
 si la eficaz y viva rosa  
 queda superflua y estorbosa,  
 ¡oh, Tierra ingrata, poseída  
 a toda hora de la vida:  
 en esa fecha de ese mal,  
 hazme humilde como un pelele  
 a cuya mecánica duele  
 ser solamente un hospital!

“La última odalisca” foi escrito também no ano de 1919. O poema possui versos com oito sílabas métricas; sua rima é ao mesmo tempo cruzada, paralela, interpolada e em alguns momentos livre. Nota-se que o autor optou pelo emprego de, no mínimo, três rimas diferentes em cada estrofe, mesmo na mais curta, a que possui quatro versos. Identificamos, assim, o exercício de um experimentalismo sonoro que remete ao prosaico.

O autor emprega novamente estrofes que variam o número de versos utilizados, porém é perceptível que, nas dez estrofes do poema, aparecem octossílabos, eneassílabos e decassílabos, mas há certo predomínio dos eneassílabos — retomados, talvez, com base numa tradição trovadoresca provençal. O poema possui dez estrofes e

a variação no número de versos, como demonstramos abaixo, é um indício de modernidade.

A estrutura do poema compõe-se de uma estrofe com quatro versos (quadra), contando ainda com quatro quintilhas, três sextilhas, uma septilha e uma décima. A quadra é o verso mais utilizado na poesia em geral, e a ocorrência do decassílabo é comum, mas as outras estrofes são raramente utilizadas em poesia — o que significa identificar mais uma marca de novidade dentro da poesia velardiana.

Assim, a forma rara escolhida pelo poeta remete a um procedimento típico do decadentismo — a busca pela rima rara é outro aspecto que observamos neste poema, juntamente com a diversidade de rimas pertinentes ao espanhol, incluindo trinta e três tipos de rima. Almeja com esta busca um equilíbrio formal entre o popular e o erudito.

Além disso, percebemos que o poema conforma características prosaicas, todavia o número de sílabas métricas mantém certo equilíbrio inconstante (a variação do número de sílabas métricas é para um número reduzido — oito, nove e dez); e traz ainda consigo marcas de uma poesia mais tradicional e conservadora de origem clássica, porém ainda resistente no século XIX.

Trata-se, pois, de um conflito formal que instaura a possibilidade de harmonia dos contrários dentro do formalismo do poema. Novamente, insistimos em apontar o ideal decadentista presente, que consiste investir na raridade não apenas no que tange ao conteúdo, mas também à forma. A variação de rimas mostra uma tentativa de buscar esta raridade sonora. No que diz respeito à rima, dividem-se em agudas e graves; não identificamos, contudo, a ocorrência de esdrúxulas, o que tornaria o poema ainda mais estetizante.

Estrofe	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>	10 <sup>a</sup>
Rimas	A	D	G	J	M	P	S	X	AB	AF
	B	E	H	K	N	Q	T	W	AC	AF
	A	F	I	L	O	P	T	Y	AC	AG
	C	E	G	J	O	R	S	Z	AD	AG
	A	F	H	K	N	Q	U		AE	C
				L		R	V		AD	C
							U			AH
										AI
										AI
										AH

Além da parte formal, o conteúdo do poema começa com um título intrigante. A palavra “odalisca”, de origem turca, possui um histórico interessante. Embora,

originalmente turca, “ódalik” chegou em português e espanhol, por intermédio do francês: “oda” significa *quarto*, enquanto “-lik” indica *destinação*. Segundo o dicionário Houaiss, designa, portanto, “o que pertence ao quarto”, ou “escrava destinada ao quarto”; por extensão, o termo ganhou também o sentido de concubina. Deixemos, pois, esta análise para retomá-la mais adiante.

Na primeira estrofe, que se inicia com um pronome possessivo (*Mi*), notamos uma relação micro e macrocós mica de grande complexidade. Primeiramente, a voz-poemática personifica sua própria carne. Há a ocorrência de uma metonímia — a carne se sente pesada, no lugar do todo que constitui o corpo. Destaca-se que o verbo *pesar* é retomado no segundo verso com o substantivo *peso*. Na seqüência, o peso se transforma em uma espécie de elo entre corpos, que se uniram à vida do eu-poemático. Os corpos, que são adjetivados como *universais* no poema, unem-se ao corpo-lírico para formar uma corporalidade unívoca. Paradoxalmente, o conjunto de corpos universais forma o todo que é a vida do eu-lírico.

Além disso, o procedimento poético desta estrofe inicial é metonímico. Utiliza-se o mínimo/parte “carne” para chegar ao todo “corpos universais”, porém, estes se unem com “mi vida”. A metonímia ocorre duplamente, pois “carne” e “corpos”, substantivos concretos, se unem para formar “mi vida” — substantivo abstrato. Assim, temos uma espiral metonímica/ gramatical que parte da “carne” concreta e esta, que se personifica com o verbo “intimida”, transforma-se em “peso” adjetivado por “fabuloso” e se completa com o predicativo “corrente estremecida” que é complementado por “corpos universais”.

Toda essa junção-composição de matéria e abstração inter-relacionadas (sintomático quando o autor utiliza a locução verbal “*han unido*”) constitui a formação do que vem designado no poema como “mi vida”. Contraditoriamente, a espiral, no final da estrofe, parece inverter-se — no começo, a parte (carne), representa o todo; no final, o todo (vida) é composto de partes (a própria carne e a corrente unificadora).

A vida (composta de carne, corpos universais e peso fabuloso) é dotada de ambigüidade, um princípio grotesco. Além disso, a intersecção da vida com a carne ocorre, como descrito acima, numa atmosfera em que o microcós mico é macrocós mico e vice-versa, o que também denota intensa carga de ambigüidade. Por fim, ressaltamos a utilização do adjetivo “fabuloso”. Suas palavras sinônimas são: maravilhoso, encantado, lendário; por ora, registremos que o fantástico sempre manteve uma relação estreita com o grotesco.

Entretanto, convém ressaltar que a metonímia se realiza através de uma sensível observação visual dos sentidos, o que remete não só ao decadentismo, mas, como não poderia deixar de ser, também ao surrealismo.

O início da segunda estrofe descreve mercadorias comercializadas em feiras antigas: o primeiro substantivo “âmbar” remete às cores e aos cheiros provenientes desta resina fóssil — geralmente utilizada para construir estatuetas, jóias, etc. Sua simbologia remete à virilidade; além disso, “o âmbar representa o fio psíquico que liga a energia individual à energia cósmica, a alma individual à alma universal”.<sup>139</sup> A “canela”, normalmente identificada com as especiarias orientais importadas para o Ocidente, também possui o simbolismo de cura farmacológica. Quando separada do farelo, a “farinha” simboliza o que é essencial, puro; por fim, “nuvem” carrega um simbolismo múltiplo.

Os elementos que aparecem de maneira descritiva no primeiro verso se encadeiam com o odor/magnetismo que prende/junta os naufragos amontoados sobre as ondas do Dilúvio, demonstrando mais um momento de fina sensibilidade para relacionar elementos tão díspares. A relação ocorre através de um esteticismo. A busca pelo raro ocorre no que diz respeito às rimas com uma intenção de rigor profundo. Com isso, as palavras escolhidas acabam se transformando em caprichos polissêmicos resultantes da necessidade rítmica do poema. Essa característica é igualmente recorrente no parnasianismo e na geração “modernista” mexicana.

A referência ao Dilúvio transmite-nos a impressão de morte iminente — os naufragos amontoados juntam seus odores com os descritos no início da estrofe. Assim, temos a fragmentação dos sentidos carnis. Os odores da vida estão interligados com os odores da morte. Sobre o Dilúvio, remonta a um simbolismo que aparece não apenas na tradição bíblica, mas também entre os sumérios, assírios, armênios, egípcios e persas (é interessante sublinhar também que as tradições indígenas meso-americanas possuem relatos sobre o Dilúvio).

Em todas essas civilizações, o Dilúvio tem sido a forma encontrada por uma entidade superior para expurgar o mundo de seus males. A conclusão que se impõe na análise converge para a prevalência da hiper-sensibilização do olfato da voz-poemática. Por meio de imagens fragmentárias (Dilúvio, feira, etc.) os odores se manifestam e se unem numa contraditória dissipação-junção universal.

---

<sup>139</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 45.

A terceira estrofe se inicia com estrutura morfossintática idêntica à primeira: sujeito + verbo intransitivo + oração coordenada aditiva (na verdade, o verbo é coordenado e aditivo, mas a terminologia não existe em gramática). O segundo verso possui uma oração explicativa em que o verbo é “*pesar*”. O *peso* aparece nesta estrofe relacionado ao arcano (oculto, misterioso) introduzido pelo verbo *ser*. Assim, a alma do eu-poemático, que aparece em destaque no primeiro verso, é o mistério de haver conhecido a Cruz (verbo no particípio, portanto, ação concretizada), a floresta (especificada como vermelha) e a faca do cirurgião. Este mistério é insípido e, por extensão, desinteressante.

Nesta estrofe, percebemos que o eu-lírico do poema é atormentado por estar estanco, como se observasse tudo ocorrer, imerso em uma atmosfera onírica e inconsciente. A marca temporal da ação, conforme destacamos anteriormente, incide no passado. O *ser* se junta ao passado, mas como condição requer a dispersão do presente/real para que o passado/inconsciente possa se realizar. O decadentismo se manifesta inteiramente no processo de alucinação inconsciente que identificamos nessa estrofe. Manifesta-se, além disso, uma espécie de mundo encantatório em que tudo é descoberto, entretanto, os sentidos perdem seu valor de referência em relação ao corpo do eu-lírico. Resta-lhe o dissabor de haver “conhecido” a cruz, a floresta vermelha e o instrumento do cirurgião. O poeta utiliza procedimento extremamente complexo que consiste em separar os sentidos daquilo que o eu-poemático conhece.

A quarta estrofe do poema faz uma espécie de analogia da criação, ocorrida, no entanto, por meio de uma “*fundição*”. Todo o ser-lírico gravita, sendo comparado com a formação de um orbe moldado no chumbo. O chumbo é “símbolo do peso e da individualidade incorruptível”<sup>140</sup>. Os alquimistas partiam do pressuposto de que, uma vez possível extrair o peso do chumbo, poder-se-ia transformá-lo em ouro. Porém, aqui o poeta escolhe o adjetivo “*vaciado*” (moldado) para pospô-lo ao substantivo masculino “*orbe*” (orbe), *orbe vaciado*.

Sugere-se desse modo que os mundos e/ou corpos celestes são fundidos e moldados e, se o chumbo representa a matéria pesada, é sinal de que os corpos celestes fundidos nele também o fazem, ou seja, são sólidos. Identificamos nesta estrofe a aproximação com o filosofismo alquimista. O decadentismo possui uma característica intimamente relacionada com isso — a busca por uma sensação estética mais refinada,

---

<sup>140</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 235.

embasada no apreço pelo que é raro. A geração dos modernistas mexicanos era assumidamente envolvida com questões filosófico-ocultistas e mantinha contato com textos, por exemplo, de Helena Blavatski.

O éter, que aparece na segunda metade da estrofe, contraditoriamente, é o fluido cósmico que enche os espaços para que as ondas se espalhem (cientificamente a teoria não se confirma, pois as ondas se propagam no vácuo). Poderíamos dizer que o éter se mescla ao chumbo para formarem, antiteticamente, a cúpula celeste. Com a imagem fornecida pelo poeta, imagina-se uma fundição de mundos — o que corrobora com a atmosfera hiperbólica e grotesca.

Contraditoriamente, o peso do chumbo faz com que, por extensão, o ser-poemático permaneça pendurado na agilidade do éter. Assim, nesta estrofe ocorre uma junção do maciço, sólido (chumbo) com o volúvel e fluido (éter). No final, estabelece a comparação do eu-lírico com um fio de seda esqualido. O processo de produção da seda é similar ao que vem descrito logo abaixo.

Nesta passagem que, em princípio, demonstra a tentativa de aproximar o macrocósmico (a criação do universo) do microcósmico (a produção do fio de seda), a relação não deixa de ser grotesca, pois o delicado tecido sofre uma interferência humana que, em certo sentido, parece brutal, impedindo o nascimento de milhares de outros insetos. Há o reconhecimento de um sem-sentido no processo de criação. A imagem da criação do universo numa fundição, como destacamos acima, é grotesca e exagerada. Ela também se processa por uma intervenção humana (fundir mundos). A voz-poemática, em outra relação microcósmica X macrocósmica, encerra um universo tênue, pois é delicada como um fio de seda, ou seja, o eu-lírico é o momento da comparação do universo com a delicadeza do fio de seda.

A quinta estrofe introduz dois verbos que expressam sensações paradoxais: gozar e padecer. Ainda no primeiro verso, a voz diz portar uma balança que voa rápida, junto com uma planta associada à magia, à alucinação e à intoxicação — o meimendo (*beleño*) — planta medicinal tóxica que exala as essências alucinógenas do *rosal*. Tal como um abrigo misto de imagens, o eu-poemático afirma ser “um harém e um hospital”, juntamente pendurados por uma fantasia.

A partir daí, percebemos a nítida recorrência ao universo onírico, a relação com o mundo sonhado, composto de delírios, investida esta que rendeu críticas tão caras aos decadentistas quanto, posteriormente, aos surrealistas. A única relação possível, além da

evidência de os dois substantivos iniciarem com a letra “h”, é que ambos remetem a ambientes “feitos para receber os hóspedes”.

A origem da palavra “harém” ajuda a desvendar alguns mistérios na análise: a palavra é uma derivação do árabe “sagrado, o que é proibido”; assim, refere-se a uma dependência do palácio onde comumente eram confinadas as odaliscas do sultão. Ou seja, aqui se faz a primeira alusão imediata ao título do poema. Já “hospital” possui origem latina, “casa para hóspedes”; é o local onde se dá a cura. Novamente, a imagem surrealista aparece no poema através de dois elementos dissipados pela diferença, e que são unidos pela inconsciência.

A união entre *harém* e *hospital* é sugerida no início da estrofe: o harém (gozo) e o hospital (padeço) são referências de uma inconsciência, como sugerimos antes, ou quem sabe a ligeira sensação-sentimento de sadomasoquismo por parte do eu-poemático. Nota-se, no entanto, que seu sentir ocorre de maneira fisiológica; não chega ao substrato das sensações metafísicas. É um sentir desprovido de sentido — um impulso-delírio.

Dentro desse delírio inaugurado anteriormente, na sexta estrofe irrompe a invocação à “Voluptuosa Melancolia”. Os termos utilizados são abstratos e a personificação que se faz deles enquadra-se no gosto finissecular de construir musas também abstratas. A Melancolia imaginada possui uma aparência mórbida, sobre a qual o Prazer enrosca a sua caligrafia, ao passo que a Morte, o seu garrancho. O efeito dessa comparação entre Prazer e Morte, por meio da complementação nominal de um, com o substantivo “caligrafia”, e a de outro, com “garrancho”, justapõe os dois seres opostos. Fragmentariamente, a oração aditiva que aparece no final da estrofe fala da Luxúria tocando um rebate. A palavra “rebate” em português também comporta o sentido utilizado pelo poeta, entretanto é menos comum; refere-se ao ato de avisar alguém, com auxílio de um sino ou outro objeto/instrumento, sobre algo inesperado.

A fragmentação e a invocação de diversos seres produzem imagens dissipadas, todavia, juntando-as linearmente temos: Melancolia enrosca Prazer e Morte em seu aspecto mórbido, porém Luxúria rebate rapidamente (em um clima de asa de mosca). Sobre a caligrafia e o garrancho, poderíamos sugerir uma outra interpretação. Elas se integram e conseqüentemente ajudam a Melancolia a se completar através de Prazer e Morte. Esta imagem construída pelo poeta nos lembra, em parte, a excêntrica pintura de Hyeronimus Bosch (Idade Média).

A estrofe seguinte se inicia com uma adversativa (*Mas*), mantendo ainda alguma relação com Melancolia, mesmo que de oposição. Logo após surgem as samaritanas; em princípio, são pessoas de boa índole, compassivas e caridosas. Segundo a voz-poemática enunciada por meio de oração adjetiva explicativa, elas lhe foram emprestadas, como se fossem suas escravas. As samaritanas deixaram suas festas por ele, mas rapidamente se afastam quando vêem os seus cabelos. O substantivo feminino *canas* sugere que os cabelos do eu-lírico estão brancos, razão pela qual elas partirão em alvoroço, à busca da “torrente negra dos cabelos de Absalão”.

A citação do personagem bíblico Absalão pode contribuir na interpretação. Absalão era filho do rei David, mas organizou uma revolta contra o próprio pai. Quando o exército de David avança para enfrentá-lo, o pai implora ao general que poupe a vida de seu filho. O exército de Absalão foi derrotado, ele ainda tenta escapar, mas na fuga seus cabelos se enroscaram num carvalho, enquanto o cavalo prosseguiu sua corrida. Logo ele foi alcançado pelos inimigos que o assassinaram. “Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo”.<sup>141</sup> Se os cabelos são a extensão do ser, fica a imagem bíblica de que Absalão é um traidor e seus cabelos também o traíram — a fragmentação do ser revela o conflito de parte do corpo (cabelo) que se opõe à vontade de seu possuidor (o corpo pensante, Absalão).

Não obstante, a presença arbitrária e autônoma desse corpo-fragmento colabora, inadvertidamente, para justificar aqui mais uma nova alusão à corporalidade grotesca.

Além disso, devido ao seu crescimento, os cabelos carregam uma simbologia de serem portadores de força vital, poder e virilidade. Os gregos o consideravam sede da vida; eis o motivo, talvez, da preterição dos cabelos brancos do eu-lírico — abandonado pelas samaritanas. As imagens dessa estrofe deixam-nos a leve impressão de que as samaritanas usaram-no enquanto era viril, ou que o abandonaram em busca de um Absalão mais viril que o eu-poemático. Seja esta uma clara referência ao sexo ou não, a transposição temporal rebenta um novo impulso delirante dos sentidos, dando um atributo patético ao eu-lírico, que beira as raias do grotesco.

A oitava estrofe se abre com uma exclamação luminosa por parte do eu-lírico. A figurativização, construída a partir de uma luz, provavelmente a solar, compara os

---

<sup>141</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 153.

raios de luz a línguas que o despertam a cada manhã. A luz carrega, enfim, sob quaisquer âmbitos o sentido de iluminação. A última frase causa estranhamento em um primeiro momento, pois a sucessão temporal não é respeitada: “antes que morra estarei morto”. Entretanto, línguas indicam a personificação da luz e, posteriormente, o “entrebriar os olhos” é a personificação do sol. Assim, antes da luz se apagar, o eu-poemático estará morto. A dupla possibilidade de interpretação conduz a uma conclusão inevitável: a morte. Quanto à possibilidade de realizar-se enquanto ação, a morte vem adiada; categoricamente é predita a extinção do ser, porém, antevista no tempo futuro.

No entanto, a estrofe seguinte cita a aparição da última odalisca que intitula o poema. Assim, a estrofe anterior refere-se a um sintoma da chegada de algo superior àquilo tudo até então visto no poema. A iluminação é o prenúncio da vinda da última odalisca. Salientamos que a odalisca aparece exatamente no momento em que o eu-lírico começa a refletir sobre a morte. Além disso, a chegada da odalisca, um ser superior, paradoxalmente, representa para o eu-poemático o momento de sua decadência – a aproximação de seres antagônicos é um elemento grotesco. O segundo verso indica isso: “já desgastado meu pomar”. Assim, em “*cuando la última odalisca / [...] se fugue en pos de nueva miel*”, os versos se tornam enigmáticos.

“Fugue” (fuga) é um termo de alta complexidade: é uma forma musical que se baseia no contraponto de vozes. Uma primeira voz começa a se manifestar; passado breve tempo, logo entra outra voz e começa a cantar o mesmo texto no trecho inicial, causando um contraponto sucessivo. A odalisca que se “fuga” detrás do mel realiza um contraponto com o mel. A imagem é estranhamente bonita, na medida em que o mel associado à doçura representa um “símbolo vasto de riqueza”<sup>142</sup> que:

*[...] se opõe ao amargor do fel, ele difere do açúcar, como difere aquilo que a natureza oferece ao homem daquilo que ela esconde dele. Leite e mel correm em cascatas em todas as terras prometidas, como em todas as terras primeiras das quais o homem se viu expulso.*<sup>143</sup>

Assim, o termo “fugue” — subjuntivo do verbo “fugir” — com essa conotação dá margem à outra possibilidade de leitura que permite vislumbrar a odalisca em busca de outro mel. Não podemos deixar de inferir que a odalisca procura um parceiro para o sexo. Com isso, através de uma imagem extremamente lírica, o eu-lírico se interroga

<sup>142</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 603.

<sup>143</sup> *Idem, Ibidem*, p. 603.

sobre qual salmo cantado por ele será digno para a odalisca suspirar em seu harém vazio (vê-lo novamente como um ser capaz de se relacionar sexualmente com ela). O emprego do adjetivo “vazio” instaura a imagem metonímica refletida pelo eu-lírico, a de sua decadência. O ser-poemático encontra-se completamente cômico de seu declínio.

A última estrofe se inicia com duas orações condicionais: “se as vitórias opulentas não de se transformar em empecilhos”; e, “se a eficaz e viva rosa cair supérflua e estorvada/incomodada”. As orações condicionais se caracterizam por indicar um fato principal que há de se realizar. Na estrofe, a ação principal é executada por “Terra ingrata”. Ela deve fazer com que o eu-lírico se torne um humilde fantoche. Este deverá possuir uma mecânica dolorida que é ser um “hospital”.

O termo “hospital” aparece anteriormente no poema e é retomado na estrofe conclusiva. Antes, o hospital aparece em uma imagem estranha e ambígua em que para pendurado junto com o harém em um sonho. No final do poema, carrega o sentido de dissipação do eu-poemático. Novamente, o espaço físico é a representação metonímica da própria decadência, doença e inutilidade — a impossibilidade de satisfazer os apetites sexuais da odalisca.

Preferimos empregar o termo “dissipação”, ora mais adequado que o termo fragmentação, pois o surrealismo é a escola de vanguarda que trabalha com a libertação da razão e os limites da inconsciência. Verificamos, pois, que estas duas características estão presentes no poema e, a partir daí, encontraremos manifestações advindas de influências do decadentismo, as quais também se aproximam do grotesco. Até então, analisamos o poema, estrofe a estrofe, e mostramos algumas ocorrências grotescas, porém a análise feita a partir desse ponto, tomará como *corpus* não a estrofe, mas o poema como um todo.

O poema se constrói com imagens finisseculares — pertencentes ao decadentismo, ao “modernismo” mexicano, ao expressionismo e até mesmo ao proto-surrealismo. Ressaltamos que o movimento surrealista se faz muito presente na literatura mexicana, ao contrário do que ocorreu no Brasil. Sobre a presença dessa escola de vanguarda na obra de López Velarde, o crítico José Luís Martínez diz:

*Cuando avanzaba tan valientemente a lo desconocido en experiencias como éstas – tan coincidentes con la imaginación surrealista –, no podían seguirlo aquellos críticos*

*que lo llamaron extraviado en las extravagancias, ni pueden seguirlo quienes ayer y hoy lo quieren sólo cantor nostálgico de su pueblo.*<sup>144</sup>

As imagens criadas por Velarde em cada estrofe do poema preconizam o movimento surrealista. Octavio Paz analisa as duas primeiras estrofes de “La última odalisca” como manifestações panteístas e, não muito evidentemente, as temáticas da reencarnação e do *karma*.<sup>145</sup>

A primeira estrofe indica uma imagem sensível da união corporal dos *cuerpos universales* com a vida. A conexão se processa através de um acorrentamento. A segunda estrofe indica que a ligação de seu corpo ocorre, também, com itens que lembram um grande mercado oriental. Diga-se, ainda, que há uma íntima relação com os naufragos do Dilúvio, e que se efetiva a união, através do conhecimento, da alma do eu-lírico com uma Cruz, uma floresta vermelha e instrumentos cirúrgicos. Com isso, a quarta estrofe relaciona esse conjunto de uniões à criação, cujo processo é resultado de uma fundição.

Surgem então a Melancolia, o Prazer, a Morte e a Luxúria. As três últimas são envolvidas pela primeira. O envolvimento ocorre através da escrita (Prazer e Morte) e da música (Luxúria). Em determinado momento do poema, as tais entidades abstratas aparecem, sucedendo o instante imediatamente posterior ao que o eu-lírico manifestara em plena ação: “Gozo... Padezco...”. A estrofe seguinte promove uma ruptura, introduzida pela conjunção adversativa (*mas*), fazendo com que a aparição das samaritanas estabeleça uma relação de oposição entre estas mulheres caridosas e às musas decadentistas da estrofe anterior.

As tais musas são Prazer, Morte e Luxúria, que surgem e se esvaem repentinamente, em busca da negritude dos cabelos de Absalão, filho de David. Tanto as musas decadentistas quanto as samaritanas nos passam uma idéia dessa tentativa de aproximação do eu-lírico. Há um alto índice de erotismo na construção do referido trecho do poema. É como se a voz-poemática começasse a vivenciar sua decadência, pois os cabelos negros de Absalão são também marca de jovialidade — antítese da decadência senil em que o eu-lírico emerge posteriormente, desprovido do vigor necessário para realizar os desejos da odalisca.

<sup>144</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Examen de Ramón López Velarde*. In: LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 37.

<sup>145</sup> Ver: PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas – dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 206.

O poema nos lembra a construção de algumas telas, que geralmente são feitas por partes. A oitava estrofe começa com invocação à luz divina, porém, o despertar advindo dela traz consigo a reflexão sobre a morte. Então, surge a última odalisca aparentemente insatisfeita, em busca de “nueva miel”, talvez porque a sua satisfação reside nessa doçura premiada por uma nova experiência sexual, ou de simplesmente proporcionar prazer a outra pessoa, a julgar pela imagem convalescente de um ser “eu-lírico-hospital”. No harém vazio, o eu-lírico interroga-se sobre qual salmo seria digno de ouvir a odalisca. Não podemos esquecer do caráter místico-religioso subjacente a este apelo ao misterioso poder dos salmos.

A última estrofe aponta para uma vitória opulenta que se converte em impedimento — o que está em jogo é a vida do eu-lírico. A Terra, símbolo da fertilidade da vida, é invocada para fornecer-lhe um resquício de força, a mínima possibilidade de vida, mesmo que seja a vida de uma marionete de hospital (estado vegetativo permanente?).

Em suma, em sua alma o poeta comunga corpos universais, mercadorias orientais, naufragos do Dilúvio, a Cruz do catolicismo, floresta roxa, instrumento cirúrgico, Melancolia (e suas seguidoras), samaritanas, os cabelos de Absalão, a luz (possivelmente a do sol), Terra, sonhos, hospital. A composição desse ser único e universal vem preconizada na primeira estrofe: “*Mi carne pesa, y se intimida / porque su peso fabuloso / es la cadena estremecida / de los cuerpos universales / que se han unido con mi vida*”. A alma é um mundo e identifica-se nisto um certo expressionismo latente. Toda essa construção de um Ser-mundo sugere em alguns momentos que o poder mágico do salmo acabará convencendo a musa-odalisca a copular com ele. Assim, aproximando-nos do que diz Octavio Paz, a religiosidade presente na poesia de López Velarde se constrói a partir de uma devoção sexual.

A decomposição deste universo que existe, não em um mundo real, mas em um sonho (alma), lembra-nos o efeito de dissipação explorada por Salvador Dalí utiliza, em algumas de suas telas, tal como um “Sonho causado pelo vôo de uma borboleta ao redor de uma romã — um segundo antes de acordar”. Entretanto, essa dissipação produzida pelas imagens (tela tanto quanto poema) também é capaz de interseccionar os diferentes “cuerpos universales” que aparecem.

O decadentismo emerge como expressão de uma percepção múltipla que se realiza também através de um conjunto de sensações (ver nota 53 deste trabalho). Este conjunto de corpos, que figuram no poema para construir a alma-poemática, é uma

manifestação decadentista que se concretiza de acordo com a teoria do fisiopsicologismo de F. Nietzsche. Poderíamos dizer que a voz do poema se “grotesquiza” com o universo para conquistá-la numa espécie de ritual do acasalamento.

Para tanto, se faz nítida a busca de uma intersecção entre o micro e o macrocósmico. Além disso, presenciemos inicialmente um episódio de aparente perda dos sentidos. A ocorrência desse fato sugere, talvez, ou que o eu-lírico pode vir a se juntar ao universo, ou que se trata da preconização de sua senilidade. Com efeito, parece-nos que as duas hipóteses são admissíveis. A voz do poema, portanto, condena-se à própria morte a fim de conquistar a odalisca. Esta, no entanto, é a representação da figura da Morte.

Assim, o eu-poemático se deforma mesclando-se com o universo apenas para sugerir sua cópula ritual com a última odalisca. Segundo Schlegel, “o grotesco é o contraste pronunciado entre forma e matéria, a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal”.<sup>146</sup> A presença desse contraste se faz persistente em toda a extensão do poema. Um exemplo ilustrativo é a forja-forma (empírico) que constrói o mundo (o mundo em si é concreto, mas a forma como foi construído no poema indica uma abstração).

Uma outra manifestação apontada por W. Kayser como grotesca, e também constatada aqui em nossa análise, confirma igualmente “que as partes do corpo se apresentem como seres por si”.<sup>147</sup> Notamos que essa espécie de metonimização do grotesco aparece, por exemplo, na primeira estrofe “*Mi carne pesa, y se intimida*”. Além disso, na última estrofe, a transformação do eu-lírico em “fantoche de mecânica doente de hospital” (que chamamos de eu-lírico-hospital) constrói a metáfora de um ser completamente decadente, inútil e terminal; portanto, deformado de sua normalidade original. Tal deformação corporal, como vimos antes, é eminentemente grotesca; dentro da perspectiva de M. Bakhtin, este corpo é denominado “corpo despedaçado”.

Ainda sobre o corpo, Bakhtin diz que este se compõe de matéria criadora, destinado a vencer todo o cosmos, fazendo com que sua matéria assuma caráter heróico. O pedido final do eu-lírico remete a isso, porém seu desejo parece sucumbir diante da própria conclusão de ser um fantoche de hospital. Esta imperfeição remete a um outro princípio grotesco: o destronamento e a humilhação de si. No realismo grotesco, Bakhtin aponta para uma renovação que se dá a partir do rebaixamento. Entretanto, o

<sup>146</sup> Ver KAYSER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>147</sup> *Idem, ibidem*, p. 128.

poema possui uma modernidade grotesca em que o eu-lírico não se vê como princípio de renovação. Pelo contrário, sua angústia física de não poder possuir a última odalisca parece se transpor para o mundo metafísico, o que sugere uma interferência da estética decadentista.

Por fim, o grotesco possui uma estrutura atemporal, conforme indica W. Kayser. O poema retoma, integrando em um mesmo corpo (universal), personagens bíblicos (Absalão, as samaritanas e o Dilúvio) de épocas distintas, sensações personificadas típicas do século XIX (Melancolia, Prazer e Luxúria), a forja que forma o Universo-Mundo, a Cruz, etc. A aparição destes “personagens” não ocorre em um alinhamento histórico, mas é interessante notar que o adjetivo indicador de tempo (“última”) compõe o título do poema. A *última* odalisca é a beleza rara buscada pelos decadentistas, é o seu *último* relacionamento sexual, a *última* intervenção do eu-lírico no mundo físico que o compõe.

Uma das possibilidades de interpretação para esta “La última odalisca” se oferece vislumbrando-a como, talvez, o último suspiro de vida do eu-poemático, quem sabe a lembrança sentida de todos os fenômenos ocorridos em sua vida. Por outro lado, “La última odalisca” é a Morte — sua paixão última, seu encanto final, apesar do respeito, temor, e mesmo o sentimento de pavor que esta representa na poesia velardiana. “La última odalisca” pode, por fim, referir-se à última mulher — a derradeira amante. Segundo Octavio Paz, o fascínio pela carne é, por extensão, fascínio pela morte, ou seja, “La última odalisca” é uma dispersão que “tece”, aglutina os dois seres (mulher e morte).

*López Velarde, en cambio (quando comparado com Charles Baudelaire), siente la fascinación de la carne, que es siempre, fascinación ante la muerte; al ver “el surco que deja en la arena su sexo”, el mundo se le vuelve “un enamorado mausoleo”. La visión del cuerpo como presencia adorable y condenada a la putrefacción se acerca, pero no es idéntica, al vértigo del espíritu “celoso de la insensibilidad de la nada”. [...] ambos aman los espectáculos del lujo fúnebre: la cortesana, encarnación del tiempo y la muerte, las bailarinas, los payasos, la domadora, los seres al margen, imágenes de fasto y miseria.<sup>148</sup>*

Assim, a última odalisca é o Santo Graal na vida do eu-lírico, talvez a sua última tentativa de sentir-se, e existir no mundo. No entanto, no afã de realizar-se nesta

<sup>148</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 179-180.

última investida, que lhe reserva o encontro com a própria Morte, constata-se a inexorável fatalidade da existência — espécie de ciclo fatal — em que o Prazer que se busca na vida conduz inevitavelmente ao encontro com a Morte.

Portanto, o eu-poemático se deforma, se “grotesquiza”, se intersecciona com o universo para buscar sua última odalisca que representa a raridade, a beleza superior, a volúpia, o estetizante e luxurioso. A ocorrência do grotesco aqui não se resume a um fenômeno decadentista, ou ao “modernismo” hispânico, episodicamente, mas ao pensamento finissecular como um todo. Octavio Paz diz que a obra de Velarde possui uma característica de fascínio pela carne que, incondicionalmente, é o mesmo fascínio pela morte, pois o corpo adorável está condenado à putrefação.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 179-180.

#### 4.4. OUTRAS MANIFESTAÇÕES GROTESCAS EM “ZOZOBRA”

Os poemas utilizados aqui como referência encontram-se transcritos ao final do trabalho (ver Anexos). Sem prejuízo para o desenvolvimento da análise, adotamos esta opção pelo fato de o trabalho estender-se por número excessivo de páginas e esta parte do trabalho especificamente ter a função de indicar outras manifestações para que o texto não se esvazie na análise de dois poemas.

Se o exame analítico se debruçasse apenas sobre estes dois poemas, *Ánima adoratriz* e *La última odalisca*, poder-se-ia levantar a possibilidade de o grotesco tratar-se apenas de uma ocorrência rara, isto é, de tê-lo tratado como ocasional, na poesia de López Velarde, o que não é verdade. Convém ressaltar que as análises que apresentamos a seguir procuram ser breves e enxutas, não porque os juízos sejam o fruto de uma análise superficial — longe de nossa intenção desrespeitar tão valorosa obra — mas que o intuito desse capítulo consiste em apontar, ilustrativamente, outras ocorrências grotescas nesta obra velardiana, de maneira resumida.

Com efeito, escolhemos outro poema de *Zozobra*, “El viejo pozo”<sup>150</sup>, no qual identificamos a personificação de um poço como o símbolo do primeiro elemento grotesco presente no poema, tratando-se aqui da criação de um ser inanimado que é dotado de vida. Já na terceira estrofe, este velho poço aparece com “la pupila líquida”, como se observasse os fatos ocorridos do lado de fora. A voz do eu-lírico evoca seus antepassados através dessa imagem do poço.

Depois disso, o poeta menciona o espectro de uma tia já falecida que aparece fantasmagoricamente a fim de realizar uma determinada tarefa da qual já se ocupara em vida: controlar as finanças da família — o trecho aborda com humor a avareza e, além disso, recorre ao universo do fantasmagórico, que se aproxima mais da caracterização do grotesco terrífico de W. Kayser. Na sexta estrofe identifica-se uma voz do poço que respondia através da observação de uma estrela. Na última estrofe, o poço deseja e ensina; novamente, temos a presença do inanimado, recurso este ligado ao grotesco.

O poema “Que sea para bien”<sup>151</sup> não é rico em imagens grotescas, entretanto, explora um tipo de adjetivação que causa estranhamento, como se a posposição do

---

<sup>150</sup> Ver anexos. p. 236.

<sup>151</sup> Ver anexos. p. 235.

adjetivo não fosse compatível, semanticamente, com o substantivo que o acompanha. É um procedimento comum na poesia velardiana, mas o efeito causado pela expressão “boca calcinada” (quinta estrofe) chamou-nos a atenção. A imagem é delicadamente construída pelo poeta, de modo que a primeira comparação do corpo com o vulcão ocorre na terceira estrofe: “*Tu palidez denuncia que en tu rostro / se ha posado el incendio y ha corrido la lava... [...] Tu palidez volcánica me agrava*”.

Notamos que “o rosto em que o incêndio pousa” é uma metáfora singular, seja para a timidez, seja para o sofrimento amoroso. No último verso da estrofe, a palidez vulcânica realiza algo muito próximo daquilo que Octavio Paz chama de espelhamento convexo.<sup>152</sup> O ferimento de ser pálido ocorre no eu-lírico, e não no rosto queimado (feminino). Diga-se de passagem, essa poética do espelho é um recurso grotesco bastante utilizado em arte moderna.

O incêndio ocorrido causa uma calcinação na parte frontal do rosto/corpo. A calcinação é, originalmente, um processo químico de queima do carbonato de cálcio (matéria volátil) para a obtenção da cal (pó). Metaforicamente, o processo de calcinação representa o enrijecimento, a paralisia. O transformar-se em pó torna-se a metáfora por excelência para caracterizar a deformação corporal. Imagetivamente, não há comparação mais adequada para expressar a deformação operante do grotesco.

A penúltima estrofe do poema também faz uma referência ao grotesco: “*motín de sátiras y un coro plañidero de fantasmas!*”; o “motim de sátira” é uma construção que identificamos como grotesca dentro da linguagem pelo fato dos termos serem redundantes. A sátira é um motim, porém sua ideologia é a do riso — um íntimo contato com o grotesco. Além disso, os sátiros, na mitologia grega, eram seres representados metade homens e metade bodes com um falo enorme, sempre com intenções maliciosas e lúbricas.<sup>153</sup> A outra imagem grotesca é “um coro carpideiro de fantasmas”. O carpideiro em si é uma imagem grotesca, pois é contratado para se emocionar em um velório — chora-se por um desconhecido. No verso, “*un coro plañidero de fantasmas!*” se insere no que Kayser chama de grotesco romântico pela existência de “carpideiros fantasmas”. Tem-se evidentemente, neste trecho citado, a presença do fantasmagórico que remete-nos ao procedimento de construção grotesca de Edgar A. Poe.

<sup>152</sup> “Laforgue le enseña, sobre todo, a separarse de sí mismo, a verse sin complicidad: el monólogo, desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha. Rostro que se contempla en el espejo convexo de la ironía, el monólogo introduce el prosaísmo como un elemento esencial del poema”. In: PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas – dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 181.

<sup>153</sup> Ver: GUIMARÃES, Ruth. *Diccionario de mitología grega*. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 274.

Quando na última estrofe do poema “Introito”<sup>154</sup>, a “alma se petrifica”, depreendemos que, a partir de uma histeria dos sentidos, ocorre uma reação concreta — a petrificação da alma. Esta, por sua vez, ao nosso ver, se insere no interior de uma busca decadentista pelo refinamento das sensações. Contudo, sabemos que essa busca pela quintessência conduz aos “paraísos artificiais”. Dentro do paraíso artificial há um encontro do feio com o belo para a construção do sublime. Assim, ocorre uma inversão grotesca que é muito comum no decadentismo — a vida imita a arte.

Em “Mi corazón se amerita...”<sup>155</sup>, o grotesco se faz vivo em diversos momentos através da autoflagelação. Assim, o principal elemento grotesco presente no poema manifesta-se por meio de elementos da estética decadentista. Há um exemplo explícito dessa ocorrência na terceira estrofe, quando o eu-poemático diz: “*Yo me lo arrancaría / para llevarlo en triunfo a conocer el día*”, ou seja, o coração seria arrancado e o ser também deixaria de existir.

Por fim, “Tus dientes”<sup>156</sup> possui aquilo que Bakhtin chama de boca escancarada que engole o universo.

*No entanto, a boca escancarada tem também, como já o dissemos, um papel importante. Ela está, naturalmente, ligada ao “baixo” corporal topográfico: a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada.*<sup>157</sup>

Assim, a ocorrência do que chamamos “escancaramento” surge já na primeira estrofe do poema: “*Tus dientes son el pulcro y nimio litoral / por donde acompasadas navegan las sonrisas, / graduándose en los tumbos de un parco festival*”. E, nessa boca em que o sorriso navega (boca oceânica), há um processo de deformação combinado com o desejo de obter certo efeito de lirismo. De fato, a imagem em si é bela, mas o resultado deste procedimento adotado pelo poeta é a deformação da função da boca, no sentido mais restrito e original que esta possui.

---

<sup>154</sup> Ver anexos. p. 237.

<sup>155</sup> Ver anexos. p. 238.

<sup>156</sup> Ver anexos. p. 239.

<sup>157</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 284. (grifo nosso)

#### 4.5. A SELEÇÃO GRAMATICAL E O SEXO COMO ELEMENTOS DE CONSTRUÇÃO GROTESCA EM “EL PERRO DE SAN ROQUE”

##### **El perro de San Roque**

Yo sólo soy un hombre débil, un espontáneo  
que nunca tomó en serio los sesos de su cráneo.

A medida que vivo ignoro más las cosas;  
no sé ni por qué encantan las hembras y las rosas.

Sólo estuve sereno, como en un trampolín,  
para asaltar las nuevas cinturas de las Martas  
y con dedos maniáticos de sastre, medir cuartas  
a un talle de caricias ideado por Merlín.

Admiro el universo como un azul candado,  
gusto del cristianismo porque el Rabí es poeta,  
veo arriba el misterio de un único cometa  
y adoro en la Mujer el misterio encarnado.

Quiero a mi siglo; gozo de haber nacido en él;  
los siglos son en mi alma rombos de una pelota  
para la dicha varia y el calosfrío cruel  
en que cesa la media y lo crudo se anota.

He oído la rechifla de los demonios sobre  
mis bancarrotas chuscas de pecador vulgar,  
y he mirado a los ángeles y arcángeles mojar  
con sus lágrimas de oro mi vajilla de cobre.

Mi carne es combustible y mi conciencia parda;  
efímeras y agudas refulgen mis pasiones  
cual vidrios de botella que erizaron la barda  
del gallinero, contra [los] gatos y ladrones.

¡Oh, Rabí, si te dignas, está bien que me orientes:  
he besado mil bocas, pero besé diez frentes!

Mi voluntad es labio y mi beso es el rito...  
¡Oh, Rabí, si te dignas, bien está que me encauces;  
como el can de San Roque, ha estado mi apetito  
con la vista en el cielo y la antorcha en las fauces!

O poema “El perro de San Roque” pertence ao livro *El son del corazón*. É o último livro de poesias de López Velarde. Na verdade, sua edição é póstuma (o ano da publicação é 1932). O poema é um dos poucos do livro que não possui data. O texto começa com duas estrofes de dois versos, depois possui cinco quartetos, um dueto e um quarteto. Seus versos são alexandrinos (com 12 sílabas métricas).

Assim, temos o seguinte quadro rítmico:

Estrofe	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª
Rima	A	B	C	E	G	I	K	M	N
	A	B	D	F	H	J	L	M	O
			D	F	G	J	K		N
			C	E	H	I	L		O

Podemos dizer que este poema carrega um conservadorismo formal maior em relação aos outros. Por exemplo, o autor utiliza rigorosamente o mesmo número de versos nas estrofes. A variação ocorre apenas de dueto para quarteto, entretanto a revolução de López Velarde ocorre no que diz respeito à gramática do texto. Como exemplo, José Luís Martínez aborda a substantivação e a adjetivação estranhas.

No que concerne ao conteúdo da obra, a primeira estrofe (um dueto) carrega a função de intróito do poema. Esta começa com a voz-poemática que se diz débil e espontânea (palavra que carrega um sentido de desatenção), pois a seqüência reflete sobre o fato de nunca levar a sério a massa cefálica de seu crânio.

O cérebro é o princípio ativo das ações e reflexões psíquicas do homem. Poderíamos dizer que é uma espécie de centro de controle. Assim, o corpo não respeita as mensagens enviadas pelo cérebro. Podemos preconizar uma fragmentação do corpo ou mais: separar dois pequenos universos: a cabeça e o corpo. A segunda estrofe continua a análise de si mesmo: quanto mais ele vive, mais ignora as coisas. Há uma incompreensão do porquê que as fêmeas e as rosas encantam.

Na terceira estrofe, a primeira que é constituída por um quarteto, o eu-poemático se diz sereno em uma única situação: “para assaltar as novas cinturas das Martas”. Além disso, há uma comparação insólita que ocorre no primeiro verso: “como em um trampolim”. A palavra trampolim designa um aparelho para saltar, mas sua origem advém de “embuste, trapaça”. A personificação de um trampolim que transmite ao homem (sujeito-lírico) um ar tranqüilo é íntima ao grotesco que deforma, tal qual os insólitos poemas decadentistas. Ficamos com a impressão de que o poeta provoca uma

interação maior do leitor com o poema. A pergunta é: Como um trampolim tranquiliza alguém?

Retomando a imagem das Martas, interpretamos como uma generalização, mas ao mesmo tempo uma referência a Marta bíblica. Ela pede a Jesus para ajudar seu irmão Lázaro. O eu-poemático se sente sereno também ao medir com suas mãos o corte de carícias idealizado por Merlín. A estranheza das imagens remete a uma atmosfera surrealista. A estrofe indica que o eu-lírico acaricia os corpos de um jeito “merlínico”. Temos a junção do lendário mago celta com o eu-poemático possuidor de dedos maníacos de alfaiate cercado/ cercando várias mulheres (Martas — bíblicas ou não), ou seja, só o contato com o mágico, com as mulheres e com os movimentos rápidos (maníacos) trazem serenidade ao eu-poemático.

Assim, tatear outros corpos, senti-los, percebê-los então vivos, fazem com que o eu-lírico se sinta vivo também (esta imagem aparece através da serenidade). Aqui, temos uma poética de espelhamento em que o eu é outro, está no outro. O tema do espelhamento é decadentista e intimamente vinculado à corporalidade grotesca e remete a um egocentrismo místico-transcendental. Entretanto, em López Velarde não ocorre exatamente assim, pois o misticismo transcendentalista se realiza em ver-se parte de todo o universo, ou seja, o egocentrismo não fica evidente neste poema.

A quarta estrofe começa com uma admiração ao universo como um azul cadeado. A cor azul carrega um simbolismo de profundidade, infinitude e assim chega ao imaterial, mas seu adjetivo (na verdade é um substantivo) cadeado representa prisão. É interessante analisar mais detidamente a inventividade poética nessa frase: se a ordem fosse “cadeado azul”, teríamos o objeto com a cor azul, mas no inverso “azul cadeado”, o universo é representado como uma infinitude que representa a prisão para o eu-lírico. A construção do paradoxo aqui ocorre em uma estratégia conceptista extremamente complexa e adequada à modernidade — uma realização grotesca que indica uma inversão topográfica bakhtiniana (a idéia de o universo representar uma prisão inverte a idéia geral que se tem do universo como uma potência libertadora).

O verso seguinte é paralelo ao primeiro. O que indica isso é a utilização dos verbos “admiro” para iniciar o primeiro verso; e “gosto” para começar o segundo. Entretanto, não há uma continuidade da idéia anterior. O segundo verso é construído a partir de um silogismo complexo que beira à desconexão de idéias: o eu-poemático gosta do cristianismo pelo fato do “Rabi” ser poeta. No trecho, o eu-lírico passa uma

impressão de que o judaísmo é mais sentimental/ lírico do que o catolicismo. A oração explicativa, na verdade, é não-explicativa.

Há, portanto, uma subversão gramatical. O grotesco morfossintático proporciona um grotesco conteudístico também, ou seja, as subversões gramaticais do poema possibilitam também uma leitura sob uma ótica grotesca. O terceiro verso desta estrofe é o único que possui um verbo inicial que não passa um julgamento, o eu-lírico vê “o mistério de um único cometa”. O adjetivo *único* sintetiza todas as impressões percebidas na estrofe. Tanto que o último verso se inicia com o verbo “adorar”, sinônimo de “admirar” e “gostar”. Porém, o verso condensa na Mulher o mistério, não no catolicismo, nem no universo. O mistério (que remete ao conhecimento absoluto buscado pelos alquimistas) foi revelado no verso anterior — a Mulher é o único, a totalidade, o absoluto. Ela é encarnada e, portanto, a realização daquele.

Há nos versos finais da estrofe uma dupla inversão: a primeira diz respeito ao abandono da crença católica de que a Mulher representa o pecado; através desta, a segunda inversão é metaforicamente percebida: tocar, sentir, dedilhar o corpo feminino faz com que o eu-lírico tenha a revelação do conhecimento universal. Este é adquirido através do contato físico que por extensão é também sexual. Retoma-se, então, o início do poema: pelo fato de ser descobridor dos mistérios universais através do sexo, o eu-lírico nega a reflexão cerebral por ser movido por impulsos, desejos carnis, etc. A questão do desejo carnal se torna um elemento de importância vital dentro do poema.

A partir disso, temos uma outra inversão: o contato físico (sexual, etc.) pertence ao campo da sensibilidade artística. Ironicamente, a voz-poemática diz preferir o catolicismo ao Rabi-poeta. A razão inclina-se para o catolicismo casto e puritano, mas o eu-poemático não consegue se desvencilhar da carne, tão poderosa em seus desejos.

A estrofe seguinte se inicia com um desejo carnal sobre a época em que vive: “*quero* o meu século”; “*gozo* de haver nascido nele”. Posteriormente, parece-nos que a voz-poemática resolve explicar o enigma que conhece através de corpos femininos: “os séculos são em minha alma losangos de uma bola”. Assim, o eu-lírico constrói uma similaridade da passagem do tempo (talvez seja este um dos enigmas que descobre) com pequenos losangos de uma bola por meio da metáfora. O simbolismo do losango é extremamente interessante para a análise:

*Símbolo feminino. Losangos às vezes ornaram serpentes em imagens ameríndias. Atribui-se-lhes um sentido erótico: o losango representa a vulva; a serpente, o falo, e*

*eles exprimiriam uma filosofia dualista. [...] Ele (o losango) aparece igualmente no México, associado à imagem da deusa Ctonoselenita Chalchiutlicue.*<sup>158</sup>

Se o losango é um símbolo feminino, a imagem do poeta sutilmente insere a possibilidade que levantamos anteriormente de que a mulher é o mistério do universo, ou seja, sua necessidade *sentida*, ou melhor, irrefletida, é identificada através do aposto “em minha alma”. Esta experiência faz com que o eu-lírico veja o universo como uma grande vulva; e, seu complemento é “uma bola”, ou seja, uma representação do mundo/universo que precisa ser penetrado pelo poder fálico (este pertence ao realismo grotesco).

Reordenando o verso, percebemos que “em minha alma” é aposto de “os séculos são losangos de uma bola”, o que também é perceptível no restante da estrofe, ou seja, temos dois apostos para a frase principal: o já dito “em minha alma”; e, “para a felicidade vária e o calafrio cruel”. O segundo aposto é uma construção ousada que intersecciona o desejo individual. Assim, o desejo de copular com o universo não pertence apenas ao eu-lírico, afinal é um desejo de todos. Novamente, a sofisticada associação gramatical utilizada pelo poeta constrói uma gramática e um conteúdo grotescos.

Depois de sua experiência física, a sexta estrofe inteira mostra uma reflexão religiosa/ filosófica maniqueísta que é feita a partir das manifestações que ele percebe de demônios e anjos — a burla e o choro respectivamente. Elas ocorrem pelo fato do eu-lírico possuir suas “bancarrotas divertidas de pecador vulgar”, ou seja, através de seus “erros” carnis/ sexuais. Seus erros carnis e sexuais representam índices de hiperbolização grotesca.

A ação sexual no poema não aparece de forma grotesca, mas a “falha” do ser humano (sua condenação por ser um copulador) se reflete no choro de anjos e arcanjos (representantes de uma realidade “perfeita”), ou seja, o realismo grotesco bakhtiniano não se realiza completamente, mas deixa seus indícios. Como o autor russo antevê em sua obra, o grotesco não possui mais seu caráter ambivalente. O grotesco moderno é diferente, esvaziado de seu significado libertador.

Dentro de uma lógica religiosa e maniqueísta, o sexo, ritual ligado à carne, é um erro, pois a carne serve a propósitos espirituais, ou seja, não fazer/ concordar com esta lógica, representa um pecado condenado ao inferno. Os anjos, metonimicamente,

<sup>158</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 558.

são representados como perfeitos — suas lágrimas são de ouro. Os diabos se riem, burlam do eu-lírico.

O riso é um material puramente grotesco, entretanto aparece no poema com uma intenção denegridora, ou seja, novamente o realismo grotesco não se concretiza. No entanto, o riso não atormenta o eu-lírico, o que representa ainda indícios de um grotesco vinculado ao teorizado por Bakhtin. A condenação vem das lágrimas angelicais e elas se materializam/ realizam para o eu-lírico: “*y he mirado a los ángeles y arcángeles mojar / con sus lágrimas de oro mi vajilla de cobre*”. O cobre possui a seguinte representação na cultura asteca:

*[...] Sendo símbolo da água, o cobre vermelho o é, também da vegetação. Aí deparamos, como na tradição asteca, com a equivalência das cores vermelho e verde, as duas, expressões da força vital. Os raios solares, acobreados, são os caminhos da água.*<sup>159</sup>

Oras, se o cobre representa água e as lágrimas caem sobre a vasilha de cobre do eu-poemático, temos a decepção angelical recaindo sobre aquilo que é regenerável, puro, na personalidade do eu-lírico.

Entretanto, a sétima estrofe retoma a carna(va)lização do eu-lírico, renegando sutilmente a condenação imposta pelos anjos. A carne aparece no poema como uma manifestação grotesca, carnalizada, já que o poema traz uma reflexão dita elevada. Esta estrofe é, para o eu-lírico, uma explicação aos anjos de que seus desejos são irrefreáveis e, dentro desta concepção, portanto, não são pecaminosos.

Assim, o eu-lírico, através de sua necessidade irreprimível, possui uma consciência do grotesco e a outra consciência, a da moral vigente, é descrita com uma expressão popular “parda”, que possui o sentido de despreparada: “*Mi carne es combustible y mi conciencia parda*”.

A oitava estrofe começa invocando o Rabino-poeta descrito na quarta estrofe, mas não tão explorado imagetivamente. A invocação é seguida de uma condicional que indica o desejo do rabino de fazer algo. O eu-poemático emprega a expressão “*está bien*” como resposta que remonta a um prosaísmo e constrói um ar de desdém ao que é feito/ pedido pelo rabino. Esta penúltima estrofe possui um dueto e o segundo verso

<sup>159</sup> CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 261.

possui uma oração principal mais carnalizada. A adversativa subsequente só ajuda a confirmar esta hipótese: “he besado mil bocas, pero besé diez frentes!”.

A boca é um dos orifícios corporais. Devido à consciência grotesca do eu-poemático, podemos dizer que esta existe também por parte do poeta, afinal as escolhas gramaticais feitas por ele proporcionam uma presença do grotesco e sua corporalidade no poema. Por exemplo, o beijo em si é um elemento de união, não pertence à corporalidade grotesca, mas através da escrita do poeta, sugestiona que o beijo é a unificação com “mil bocas”, mas elas também parecem violadas pelo eu-poemático (a cópula da língua com a boca é evidente — aquela penetra esta).

O primeiro verso da última estrofe apresenta um paralelismo com o que inicia a antepenúltima estrofe:

“Mi carne es combustible y mi conciencia parda” (antepenúltima estrofe)

X

“Mi voluntad es labio y mi beso es el rito...” (última estrofe)

A vontade (carne) é lábio (combustível) e o beijo (consciência) é o rito (pardo/despreparado). Entretanto, nos versos seguintes, a estrofe continua com a invocação da penúltima estrofe — um paralelismo que não diz respeito apenas à construção morfossintática (e ela também está presente), mas à ferramenta lingüística utilizada (o chamamento).

“¡Oh, Rabí, si te dignas, está bien que me orientes” (penúltima estrofe)

X

“¡Oh, Rabí, si te dignas, bien está que me encauces” (última estrofe)

Ressaltamos que a inversão do advérbio “bem” e do verbo “está” na última estrofe faz com que a voz-poemática perca aquele ar inicial de desdém apontado anteriormente por aquilo que o rabino pode lhe fazer — a conclusão da frase indica isso no verbo “encauces” (“orientes”). O verso seguinte se inicia com o advérbio comparativo “como”. Este é utilizado para introduzir ao texto o título “el perro de san roque”.

O eu-lírico, após orientação do rabino, percebe que é igual ao cão que alimentou São Roque quando este ficou isolado na floresta. O cachorro sem dono trazia

ao santo todos os dias um pão para que não morresse de fome. O eu-lírico compara seu apetite ao do cachorro, afirmando que possui a intenção de chegar ao céu com a vela diante de sua face. A imagem que conclui o poema possui uma íntima relação com o grotesco, afinal o apetite do eu-poemático em todo o poema foi sexual, carnal. Assim, ele copula para atingir o céu.

A invocação que ocorre no poema não é a do santo, mas a do animal que o salva. Notamos que o animal possui vontades e essa antropomorfização é grotesca por excelência. Além disso, a comparação que ocorre entre apetites no final também diz respeito ao grotesco: o apetite de elevação do animal é comparado com o apetite sexual do eu-lírico-homem que é zoomorfizado. Além disso, o simbolismo do cão é, tanto na tradição asteca quanto na ocidental, de guia do homem na morte.

Assim, o “sacristão falido” de José Luís Martínez só o é por opção. O jogo razão X instinto é muito bem definido no início do poema. A segunda opção é preferida e a partir daí, o sexo impera absoluto na reflexão do eu-poemático até o momento de sua morte.

*“Yo, en realidad, me considero un sacristán fallido”, escribía López Velarde hacia el final de su vida, en una de las mejores páginas de El Minutero. Y allí mismo proclamaba que uno de los dogmas para él más queridos, quizá su paradigma, era el de la Resurrección de la Carne. Ahora bien, ¿qué puede ocurrir a semejante sacristán fracasado que nada puede entender ni sentir sino a través de la mujer? Deberá entregarse con todas sus fuerzas a la esperanza de la Resurrección de la Carne, es decir a aquel último y feliz concierto entre el cuerpo y el alma, venturosos que tan dramática lucha sostuvieron durante su existencia terrena.<sup>160</sup>*

Para concluirmos a análise deste poema e do capítulo, retomamos a imagem que citamos no início do capítulo: Fuensanta. Ela foi uma espécie de musa para López Velarde. Como apontamos na introdução deste capítulo, ela significa a representação máxima do amor platônico por uma mulher dentro da obra do poeta mexicano. José Luís Martínez, juntamente com outros estudiosos da obra do poeta zacatecano, fez um levantamento das figuras femininas na obra de López Velarde e chega à conclusão de

---

<sup>160</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Examen de Ramón López Velarde*. In: LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 17.

que o poeta cantou para várias musas. Inclusive cita a importância que essas mulheres tiveram na biografia do poeta.<sup>161</sup>

Octavio Paz diz que há uma espécie de ingenuidade fervorosa na primeira poesia de López Velarde dedicada à sua primeira musa, Fuensanta, mas em um estudo posterior cita a consciência que o poeta tem da importância de sua musa dentro da própria obra:

*Pues ese amor, hecho de elementos contrarios, es una confusión: el refrigerio y el desamparo, lo glacial y lo cordial, no se funden pero tampoco se separan. La ambigüedad no reside solo en el objeto de su adoración sino en sus sentimientos: amar a Fuensanta como mujer es traicionar la devoción que le profesa; venerarla como espíritu es olvidar que también, y sobre todo, es un cuerpo. Para que ese amor dure necesita preservar su confusión y, simultáneamente, ponerlo a salvo de su contradicción.*<sup>162</sup>

Por fim, o crítico afirma que as outras mulheres aparecem como presenças vivas, ferozes e joviais, enquanto que Fuensanta representa a distância. A análise que fizemos de *La última odalisca* torna possível compará-las com a primeira musa do poeta — a inatingível, a representação de toda sua dualidade moral: frustração e desejo<sup>163</sup>, o amor enquanto uma interminável despedida, uma eterna irrealização — uma espécie de eterna solidão.

Nesse último poema analisado parece indicar a reflexão do eu-poemático sobre essas duas mulheres existentes em sua vida — a carnal e a irrealizável. Na verdade, indica uma reflexão intelectual do papel da mulher em sua escrita-vida (nesta ordem).

<sup>161</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Ibidem*, p. 41-42.

<sup>162</sup> PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas – dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 194.

<sup>163</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Examen de Ramón López Velarde*. In: LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 19.

## Capítulo 5

### (DES)SEMELHANÇAS

#### 5.1. INTRODUÇÃO

Este capítulo é composto fundamentalmente por uma reflexão que compara a produção poética dos três autores escolhidos: Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde. Entretanto, não enfatizamos suficientemente sobre as motivações que deram horizonte a esta pesquisa, que elegeu três países (Brasil, Portugal e México) e adotou especificamente para estudo os três autores supracitados.

O título deste capítulo relaciona também a poesia que foi realizada pelos três poetas, análise que será feita oportunamente mais adiante. Além disso, vemos similaridade no que diz respeito ao período em que viveram os autores e, curiosamente, da curta vida que desfrutaram: Augusto dos Anjos nasce em 1884 e morre em 1914, ou seja, viveu apenas trinta anos. Mário de Sá-Carneiro nasceu um pouco depois (1890), mas se suicidou aos 26 anos em Paris (1916). Ramón López Velarde nasceu em 1888, mas faleceu prematuramente quando contava com trinta e três anos (1921).

A relação de (des)semelhanças entre os autores perpassa a escolha de alguns temas, mas como sugere o próprio título deste capítulo, essas similaridades são influenciadas por diversos fatores e, entre eles consta o subjetivismo de cada um, que naturalmente interfere na concepção de arte que cada um tem. Partindo disso, o primeiro elemento comparativo que se impõe é a influência que os autores receberam de suas respectivas literaturas.

## 5.2. HISTÓRIA E TRADIÇÃO LITERÁRIA (DES)SEMELHANTES

A história, a biografia e a tradição literária às quais o escritor pertence sempre interferem na obra. Entretanto, a intervenção não ocorre nunca de maneira “pura”, segundo o estudioso Sérgio Farina, justamente por ser divulgada por quem registra. Assim, “a história e historiografia literária se intercomplementam, visto que os fatos universais poderão transformar-se em mitos na pena do artista, embora as criações literárias sejam autônomas e transcendentalizem a realidade”.<sup>164</sup> Vejamos então a presença da história e da tradição literária nos poetas escolhidos.

Augusto dos Anjos possui uma visão bastante peculiar da história. Na verdade, cultivava um dualismo interessante: sua poesia parece negar a história, mas acaba por descrever a evolução da espécie humana — o poeta constantemente se compara a bactérias e vermes, mas não é habitual vê-lo se dirigir à humanidade — a qual renega.

A história, assim, se torna um elemento de reflexão científica. É fato que a relação do eu-lírico com o mundo e, conseqüentemente, com a história não é harmônica. Em sua obra intitulada *Eu* não há uma referência clara sobre o passado, todavia, relativamente ao futuro, temos uma passagem do poema *Idealização da humanidade futura*, concluído da seguinte maneira: “E em vez de achar a luz que os Céus inflama, / Somente achei moléculas de lama / E a mosca alegre da putrefação”. Noutro poema em que o poeta faz referência ao tempo (alusão à história), nota-se que o título “Eterna mágoa” é auto-explicativo.

Assim, sua poesia é tão completamente subjetiva que faz seu texto introverter-se; isto é, ao invés de assumir, exime-se de manter relação com a história. O próprio título do livro é um indicativo que compartilha tal justificativa:

*Mais do que um brado de egolatria, o título do único livro de Augusto dos Anjos é uma proclamação da falência do eu. Só que em vez de chegar ao nirvana mediante a contemplação in-voluntária do mundo, aquela contemplação puramente intuitiva, sem categorizações mentais prévias, preconizada pelo budismo e por Schopenhauer, o poeta do Eu, fiel nisto à sua condição de filho do século da ciência, prefere ir*

---

<sup>164</sup> FARINA, Sérgio. *Estatuto poético – uma proposta metodológica de leitura analítica e interpretativa*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1996, p. 25.

*buscá-lo para além das aparências com que se contenta o comum dos homens, na microscopia da monera haeckeliana e, depois dela, o átomo.*<sup>165</sup>

A citação acima, porém, fornece-nos indícios de um poeta em completa concordância com sua época — “o século das ciências” — e sua escolha por uma linguagem científicista está completamente de acordo com seu momento histórico: “Pertenceu a uma era que ainda está viva entre os nossos filósofos, ateus ou crentes, que tiram todas as suas idéias gerais do niilismo físico-químico, dessa mitologia mecânica, como a define o professor Mach”.<sup>166</sup>

Entretanto, Ferreira Gullar levanta uma outra possibilidade sobre a poesia de Augusto dos Anjos. Ele faz um levantamento de expressões regionais presentes na obra do poeta e, ao final, diz que é um procedimento poético moderno diante da realidade. Além disso, é possível afirmar que o poeta paraibano conversa com sua realidade histórica — um descendente de uma oligarquia falida nordestina — e a sua relação de proximidade com o homem simples é muito intensa e, disfarçada ou não, ocorre em sua obra, ou seja, a história regional é proveniente de um fino contato que se manifesta na relação entre o texto, através da linguagem, e o mundo.

\* \* \*

Mário de Sá-Carneiro, diferentemente de Augusto dos Anjos, utiliza farta e abertamente fatores históricos na construção de seus poemas. Entretanto, poderíamos dizer que há uma reinterpretação da história na sua obra que ocorre para a construção de imagens e metáforas que se relacionam única e exclusivamente com sua experiência individual. O trabalho de Iara F. Pero concordou com nossa opinião: “o ponto de atenção é sempre o “eu” e seu drama íntimo — nenhum outro ser humano povoa o universo poético carneriano, a não ser enquanto agente promotor de sensações e/ou emoções do ‘eu’ lírico”.<sup>167</sup>

O poeta não faz nenhuma alusão histórica por meio dos títulos de seus poemas, todavia, como apontamos em nosso estudo, Sá-Carneiro utiliza em *Partida* a imagem de um cavaleiro medieval empunhando uma espada para a luta. A imagem é construída

<sup>165</sup> PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 89.

<sup>166</sup> RIBEIRO, João. O poeta do *Eu*. In: *Imparcial*. Rio de Janeiro, 22 de março, 1920, p. 73.

<sup>167</sup> PERO, Iara Fiorati. *Mário de Sá-Carneiro: a poética da Dispersão*. São Paulo, 1985. Dissertação de Mestrado. p. 07.

para explicar o que é a vida e a natureza para o artista, juntamente com o “subir além dos céus” e as “cores endoidecidas”. Nos poemas *Álcool* e *Dispersão* há uma referência clara à história — a utilização do substantivo “castelo” remete a uma atmosfera medieval. Entretanto, a descrição serve para explicar a experiência sensorial do indivíduo.

Assim, concluímos que a relação de Mário de Sá-Carneiro com a história é uma experiência ego-coletiva. A história serve apenas para relacionar sua necessidade pessoal com a construção estética, o que não quer dizer que sua obra não possua consciência histórica, pois o poeta moderno não pode se dar a esse luxo e Sá-Carneiro é definitivamente um poeta cômico do que é a modernidade — item analisado posteriormente.

\* \* \*

Da relação que a obra de Ramón López Velarde manteve com a história, em *La suave pátria*, o poeta cantou o cotidiano heróico do México “*a la manera del tenor que imita la gutural entonación del bajo*”, textos que muitos críticos consideram o canto heróico em homenagem à Pátria dos pobres. Tendo participado da revolução, López Velarde foi renomado por muitos como o “cantor da pátria”, poeta nacional, etc. Entretanto, segundo a opinião de Octavio Paz ainda é possível suscitar discussão sobre o assunto. Ou o título é um grande erro, pois a história de seu país não desconhece o sentido expresso pelo adjetivo “suave”, prossegue o crítico, ou o poeta zacatecano quis escrever um poema totalmente à margem da história.<sup>168</sup>

Consoante à opinião de Octavio Paz, entendemos que a utilização da história em seus poemas não é algo recorrente. Entretanto, poderíamos citar o último poema que analisamos — *El perro de San Roque* — para afirmar que o eu-lírico se identifica como um dos elementos da história. Desse modo, o poeta mexicano constrói um eu-lírico que seria uma espécie de sujeito microcômico da história — contribui com a história, assim como qualquer outra pessoa.

Nesse sentido, a história aparece na obra de Augusto dos Anjos de maneira disfarçada, apesar de o poeta tenta construir recursos que visam ao afastamento da voz-poemática de um compromisso com a história; em Mário de Sá-Carneiro, temos uma

---

<sup>168</sup> Ver: PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas – dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 189-190.

construção ego-coletiva da história, ou seja, de uma história que serve aos propósitos imagéticos de sua poesia; por fim, na poesia de Velarde a história ocorre no cotidiano e seu eu-lírico é mais um construtor de história, como se ela se fizesse no cotidiano – há uma espécie de inversão. É a história cotidiana que constrói a História.

É interessante notar que apesar de toda a diferença marcada em relação com a história, identificamos uma similaridade: nenhum dos autores aborda a temática histórica como um de seus grandes temas.

No que diz respeito à tradição literária, concordamos com o estudioso José Luís Martínez: “Todo poeta procede de una tradición, cuyas vetas elige. Lo importante es la transmutación que hace de ellas y la creación de una nueva amalgama”.<sup>169</sup> Assim, em qual(is) fonte(s) teriam bebido os poetas aqui estudados?

\* \* \*

Augusto dos Anjos parece ser um estranho no ninho. Ele não descende diretamente de nenhum poeta da tradição literária brasileira anterior. Entretanto, todos os estudiosos de sua obra identificam nele traços baudelairianos. Assim, poderíamos dizer que Augusto dos Anjos é um poeta idiossincrático dentro da tradição literária brasileira.

Entretanto, Cesário Verde e Antônio Nobre possuem expressões de mau gosto em suas poesias. A novidade de Augusto dos Anjos é o cientificismo. Os poetas a que nos referimos acima são portugueses, não brasileiros, mas o Brasil ainda recebe uma influência marcante da literatura portuguesa na sua arte finissecular. Outros estudiosos compararam Augusto dos Anjos com Cesário Verde e Antônio Nobre:

*Ao meu ver, Augusto dos Anjos é um poeta mais importante do que Cesário Verde e até do que Antônio Nobre. Pelo menos, para nós, a sua significação poderia ser assim definida: ele é, entre todos os nossos poetas mortos, o único realmente moderno, com uma poesia que pode ser compreendida e sentida como a de um contemporâneo.*<sup>170</sup>

Além das influências recebidas pelo passado, Ferreira Gullar e José Paulo Paes levantam a possibilidade de Augusto dos Anjos ser um poeta que exerce enorme

<sup>169</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Examen de Ramón López Velarde*. In: LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 17.

<sup>170</sup> LINS, Álvaro. *Augusto dos Anjos poeta moderno*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 119.

influência sobre a obra de poetas futuros, tais como: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, poetas importantíssimos no cânone literário brasileiro. Identificamos também similaridade entre Augusto dos Anjos e o *Pneumotórax*, de Manuel Bandeira.

Assim, Augusto dos Anjos é idiossincrático como qualquer bom poeta moderno, mas compõe inegavelmente, ao lado de outros poetas, o cânone literário brasileiro, de acordo com as fontes literárias anteriores e posteriores.

\*                      \*                      \*

Além de Sá de Miranda e de Luís de Camões, renascentistas, há uma influência direta dos grandes poetas portugueses do século XIX – especificamente os românticos e os simbolistas. Antero de Quental é uma influência que nos parece marcante. A estranheza das construções de Antônio Nobre também se reflete na obra de Sá-Carneiro e a dispersão do ser simbolista de Camilo Pessanha possui total relação com o poeta de *Dispersão*. Não podemos esquecer de apontar a relação de sua poesia com os movimentos simbolista e decadentista franceses.

A literatura portuguesa posterior é influenciada por Mário de Sá-Carneiro mas, além disso, encontramos também estudos sobre sua obra em francês. O fato do poeta haver residido lá e sua importância de poeta que possui uma temática maldita o faz artista configurado no cânone literário do século XX mundial, ou seja, não se restringe ao contexto português.

\*                      \*                      \*

Ramón López Velarde absorveu influências diversas dentro da tradição hispano-americana. Os levantamentos feitos por Luís Noyola Vázquez e José Luís Martínez nos revelam as origens de sua poesia:

*Las fecundaciones más interesantes que recibe López Velarde llegan de fuera. Además de contactos aislados, con poetas españoles e hispanoamericanos de la época, como lo señaló Luis Noyola Vázquez, el peculiar tratamiento del encanto provinciano, la vida morosa, la fascinación de la liturgia, los amores ingenuos y la gracia de las pequeñas cosas, lo aprendió [...] del español Andrés González Blanco, un poeta ahora olvidado. Otras influencias importantes, ya no en los temas sino en el lenguaje, son en rasgos ocasionales la de Julio Herrera Reisig y, sobre todo, Leopoldo Lugones del Lunario Sentimental (1909) [...]*

*Junto a Lugones debe recordarse a Jules Laforgue – que pudo leer directamente o en traducciones.*<sup>171</sup>

O estudioso José Luís Martínez estabelece, ainda, uma relação da poesia velardiana com Baudelaire (semelhanças identificadas também por Octavio Paz) e Virgílio. Ressaltamos, por enquanto, que Velarde conhece o Simbolismo francês.

Sobre sua influência na literatura mexicana posterior, Octavio Paz reconhece que Velarde percebe a consciência de condenação do poeta, característica esta que remete à modernidade. Portanto Velarde é, para Octavio Paz, o primeiro poeta mexicano a ter consciência do papel crítico do poeta e da linguagem como consciência de si e de seu povo.<sup>172</sup> Octavio Paz assume-se enquanto poeta influenciado por Ramón López Velarde.

A (des)semelhança entre os três autores é a origem diversa de suas influências no que diz respeito ao regionalismo (mais especificamente no caso de Velarde) e a clara relação com a poesia de Charles Baudelaire e o movimento simbolista francês.

---

<sup>171</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Examen de Ramón López Velarde*. In: LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 14.

<sup>172</sup> Ver: PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas – dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 170.

### 5.3. (DES)SEMELHANÇAS NA FORMA, NA LINGUAGEM E NA IMAGÉTICA: A CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE

Analisaremos os elementos forma, linguagem e imagética separadamente para depois aglutiná-los na verificação da modernidade presente nas poesias de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde.

#### **Augusto dos Anjos**

No que diz respeito à forma, Augusto dos Anjos talvez seja o mais conservador de todos. Entretanto, o conservadorismo não recai ao poeta do hediondo de maneira pejorativa. Não podemos esquecer que Augusto dos Anjos pertence ao período de transição da arte parnasiana e simbolista para o modernismo brasileiro:

*Pois o Eu foi publicado bem no meio do período a que um dia chamei “vácua da nossa história literária”, não porque nele inexistissem escritores de importância, mas porque lhes faltou, aparentemente, uma estética própria. Refiro-me ao período chamado de pré-modernista, e se digo “aparentemente” é por estar convencido, hoje, de que o dito período, ainda que não tivesse uma estética programática como, antes dele, o parnasianismo e o simbolismo, e depois dele o modernismo, teve-a não programática, mas nem por isso menos distintiva.<sup>173</sup>*

José Paulo Paes se apega a essa falta de definição do período para afirmar que Augusto dos Anjos é um poeta da *art nouveau*, o que consegue comprovar com brilhantismo. Dentro desta visão, o estudioso diz que o ornamentalismo é um dos traços definidores do estilo (*art nouveau* é uma estética de transição, segundo o próprio estudioso). A forma de versejar escolhida por Augusto dos Anjos parece-nos de alta complexidade. Ela não pode ser dissociada de sua temática:

*Limita-se às formas convencionais, de verso, é certo, mas uma aspereza toda sua, uma angulosidade de expressão servida pelo seu conhecimento de palavras duramente*

---

<sup>173</sup> PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 82.

*científicas, dá aos seus poemas um audacioso sabor mais para os olhos do que para os ouvidos (...)*<sup>174</sup>

Assim, chegamos ao seu conservadorismo rígido:

*Formalmente, essa essência foi vazada numa sonoridade rígida e tensa, com recursos extremos na busca da expressividade sonora – uso primordialmente simbolista – tudo aprisionado, no entanto em uma métrica ortodoxamente parnasiana. Augusto dos Anjos é, de fato, o rei da sinérese implacável na poesia brasileira, mais do que qualquer parnasiano [...], sendo também, mais do que qualquer simbolista, o rei da aliteração. Raramente encontramos um hiato sobrevivente à sua metrificação impiedosa.*<sup>175</sup>

Baseando-nos no que outros estudiosos renomados já levantaram, concluímos que a construção formal de Augusto dos Anjos segue um modelo parnasiano-simbolista, porém ele só o é por opção própria. Ressaltamos novamente que José Paulo Paes relaciona essas características com o estilo *art nouveau*.

A obra de Augusto dos Anjos utiliza procedimentos modernizantes, mas eles são (des)semelhantes quando comparados com o conjunto velardiano e com a poética de Sá-Carneiro. Analisamos a forma, mas não mencionamos, por exemplo, que a escolha de palavras do poeta paraibano é também um procedimento complexo. Por exemplo, falamos de sua forma parnasiana, mas não mencionamos a utilização de palavras proparoxítonas (portanto, rimas esdrúxulas no final dos versos) como procedimento rítmico comum. O que mostra uma poesia até então não trilhada na literatura brasileira.

Há de se destacar também a utilização de vocábulos da ciência, da filosofia e até mesmo do populacho. A mescla desses elementos constrói uma imagem aberrante. Além disso, há, ainda, as influências recebidas pelas artes parnasiana, simbolista, expressionista, decadentista e, segundo o estudo de José Paulo Paes, uma influência da *art nouveau*.

A origem de sua linguagem de “mau gosto” começa com o cientificismo que, segundo José Paulo Paes, foi aprendido na Faculdade do Recife. O estudioso afirma ainda que Augusto dos Anjos “ultrapassou-os (materialismo e cientificismo) rumo a

<sup>174</sup> FREYRE, Gilberto. Notas sobre Augusto dos Anjos. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, p. 78.

<sup>175</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 28.

uma visão metafísica do mundo repassada do pessimismo de Schopenhauer”.<sup>176</sup> Além disso, “o mau gosto é consubstancial ao projeto do *Eu* enquanto empresa de ruptura com o bom gosto cediço do parnaso-simbolismo, ruptura que, com rondar destemidamente as fronteiras do kitsch, abriu caminho para a paródia modernista”.<sup>177</sup>

Para explicar a modernidade na obra de Augusto dos Anjos, o crítico Ferreira Gullar sintetiza a sua própria definição que tem de poesia moderna<sup>178</sup>, para em seguida identificar alguns elementos dessa poesia moderna na obra do vate paraibano:

*O poeta moderno lança mão de uma série de recursos que constituem as características de sua nova linguagem: construção sintática inusitada, ruptura do ritmo espontâneo da linguagem, choque de palavras, montagem de palavras e de imagens, enumeração caótica, mistura de formas verbais coloquiais e eruditas, de palavras vulgares com palavras “poéticas” etc. Alguns desses recursos foram utilizados por Augusto dos Anjos.*<sup>179</sup>

Augusto dos Anjos possui uma construção poética que utiliza uma linguagem científicista, simbolista, decadentista e, segundo Ferreira Gullar, uma linguagem de sua realidade doméstica, familiar e provinciana. Essa junção de linguagens faz com que Augusto dos Anjos construa uma poesia fisiopsicológica que concorda com a vontade de potência nietzscheana (ver nota 58 deste trabalho). Dentro dessa lógica, o corpo é a grande razão. Assim, a construção de imagens em que os vermes e as bactérias vencem

<sup>176</sup> PAES, José Paulo. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>177</sup> *Idem, ibidem*, p. 87.

<sup>178</sup> O abandono das formas “clássicas” do poema – a estrofe regular, o verso metrificado, a rima obrigatória – apagou as fronteiras óbvias que facilmente identificavam a poesia e a distinguiam da prosa. Com isso se tornou “fácil” distinguir a poesia moderna da antiga e, ao mesmo tempo, “difícil” distinguir prosa e poesia. Não se faz necessária uma acuidade especial para compreender que, do mesmo modo que o verso medido e a rima deixavam muita prosa passar por poesia, o abandono desses recursos não tornava automaticamente moderno todo e qualquer poema escrito em versos livres. A diferença profunda entre os dois tipos de linguagem poética não reside nisso.

Tampouco é irrelevante o abandono daquelas formas tradicionais de poema, a aproximação da linguagem poética com a linguagem prosaica. Não se trata de uma aproximação aparente ou apenas formal: ela resulta de uma mudança qualitativa na concepção de poesia, a qual, por sua vez, exprime uma mudança qualitativa na visão de mundo do poeta. Ao abandonar as formas tradicionais do poema, o poeta abandona com elas um mundo de metáforas, símbolos e idéias que já não serviam para expressar a realidade da vida contemporânea: a realidade prosaica da sociedade burguesa. O rompimento com a visão antiga – e com as formas antigas – não se fez de estalo, mas ao cabo de tentativas, tateios e buscas contraditórias, como se vê no satanismo de Baudelaire, no “desregramento” de Rimbaud, no simbolismo de Mallarmé. In: GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte Severina. In: *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 36-37.

<sup>179</sup> GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte Severina. In: *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 40.

o duelo evolutivo com o ser humano se mostra não apenas como um mero cientificismo, mas como um verdadeiro problema filosófico dentro de sua poética.

Assim, como aponta Ferreira Gullar, o poeta exprime seus sentimentos abstratos através de pequenas realizações cotidianas — mais uma característica da modernidade augustiana e então, chega-se ao problema temático de Augusto dos Anjos que será discutido mais adiante.

Conclui-se, portanto, que o procedimento poético de Augusto dos Anjos que o qualifica como moderno não é simplesmente a utilização de palavras “estranhas”. Percebemos a presença do fisiopsicologismo, a “cotidianização” dos sentimentos abstratos mais profundos, uma construção sintática bizarra (grotesca), o choque de palavras, a rima combinando termos latinos e palavras do português cotidiano e, por vezes, a presença do “fantasmagórico” na realidade cotidiana, como apontamos na análise de *Um caixão fantástico*.

Se pensarmos a forma do poema dentro de um modelo clássico, Augusto dos Anjos, em alguns aspectos, se mostra um seguidor do modelo canônico. Entretanto, quando analisamos sua linguagem, percebemos a utilização de um ritmo sonoro muito distante daquele equilíbrio exigido nas poéticas clássicas. As palavras selecionadas são normalmente associadas ao “estranho”, ao “inverossímil”, ao “mau gosto”, ao “bizarro”, o que nada mais é do que uma linguagem grotesca por excelência. As imagens construídas pelo poeta também possuem uma relação com o grotesco: a relação do corpo fisiopsicológico com reflexões metafísicas cria uma quimera imagética — é o corpo grotesco, putrefato ou não.

Assim, sua modernidade se confirma pelo fato de ser um poeta do grotesco, tendo em vista que a crítica, unissonamente, aponta o grotesco como elemento fundamental da poesia moderna a partir do estudo de Eric Auerbach (Mimese), mas, além disso, a poesia augustiana se constrói através de um corpo grotesco. Este corpo aparece enquanto tema de sua obra e, a forma, a linguagem, o ritmo e a imagem formam um conjunto de elementos que (in)corporam uma representação grotesca na poesia do paraibano. Somente por meio desta corporalização grotesca de elementos que Augusto dos Anjos se transforma em um poeta moderno.

## Mário de Sá-Carneiro

A forma em Mário de Sá-Carneiro aparenta ser “dum desabafo espontâneo, sem cuidados artísticos particulares”<sup>180</sup> que se aparenta muito com uma enunciação oral, como diz Fernando Cabral Martins. No entanto, o estudioso diz posteriormente que em *Dispersão* “a simplicidade formal funciona como uma aparente compensação da insegurança do *eu*”.<sup>181</sup>

Portanto, a forma se constrói por intermédio de uma reflexão sobre o signo lingüístico dentro daquela “alquimia verbal” construída pelo simbolismo francês. Há uma percepção do que depois se convencionou chamar de significante como elemento importante dentro de sua poética. A simplicidade sonora se mistura à complexidade da imagem poética para criar uma mescla de possibilidades sensoriais.

O significado, tão explorado pelos simbolistas, também ganha força em sua estratégia poética. Um exemplo que confirma nossa afirmação é a colocação de linhas pontilhadas antes dos versos finais do poema *Dispersão*. Elas ganham em significação e dizem o indizível: o silêncio fala.

Assim, podemos dizer que Mário de Sá-Carneiro é muito complexo formalmente falando, portanto quando analisamos sua poesia em um primeiro momento, as nuances de unicidade rítmica não são percebidas, o que empobrece a compreensão de uma obra com significações complexas.

A linguagem em Mário de Sá-Carneiro é uma intersecção com o fazer-se realidade, mas não vida. Ela se manifesta em um plano outro, o sígnico. Sá-Carneiro faz de sua complexa linguagem uma espécie de receptáculo de uma nova realidade criada apenas por ele, para que seu eu-lírico egocêntrico se realize plenamente no plano da linguagem. A voz-poemática se intersecciona com os objetos do mundo empírico e com a própria linguagem para criar imagens excentricamente ególatras e metamorfoseadas em-si-mesmo.

Destaque-se que o em-si-mesmo é uma junção do eu-lírico com objetos da realidade empírica, com a forma poemática, com a sonoridade e com a própria linguagem escolhida pelo poeta. Assim, em seu mundo poético, Sá-Carneiro constrói algo completamente moderno e inusitado — uma poesia-poeta-linguagem.

<sup>180</sup> CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, 1960, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, p. 63.

<sup>181</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 211.

O único elemento que parece não participar de sua justaposição-aglutinação-intersecção é o lepdóptero, como Maria Aliete Galhoz<sup>182</sup> também destacou, pelo fato de representar o passado, o ultrapassado, o conservadorismo. Quando levamos esta concepção para o plano estético, a prática conservadora da poesia parnasiana parece ser a representação desse “lepdopterismo” burguês. A novidade é a completa alquimia verbal para que a arte e o universo se transformem em Arte, ou seja, que os ideais de Arte pela Arte não fiquem apenas num plano artístico limitador.

A poesia de Sá-Carneiro se constrói no momento de eclosão das vanguardas européias que juntamente com as vanguardas criadas em Portugal se interseccionam em um todo arte-lingüístico-imagético. Segundo apontam os críticos, as influências advêm das mais diversas escolas de vanguarda, porém buscar e sentir o raro para atingir o prazer estético da junção universal é um elemento que nos parece decadentista, mas há uma subversão sá-carneiriana que é a junção de tudo em um, lembrando a tessitura rimbaudiana da “alquimia verbal” — “é a sensação de ser tudo em todo lugar”.

Temos, portanto, na obra de Sá-Carneiro o aprofundamento da experiência estética decadentista aplicada à modernidade, porém encontramos ainda presença do romantismo, do simbolismo, do expressionismo, do Interseccionismo, do Futurismo (mesmo enquanto uma experiência que ocorre unicamente em Manucure, segundo Fernando Cabral Martins), do cubismo, do pauísmo e do sensacionismo. Sua poesia é um amálgama e por isso é moderna. Segundo Carlos Reis: “O encontro com a multifacetada sensibilidade de Sá-Carneiro revela-o antes de mais como um esteta”.<sup>183</sup>

A obra de Mário de Sá-Carneiro é modernidade. Ela não só representa o caos e a invenção contemporâneas. Ela é caos e invenção através da intersecção que se constrói na forma, na linguagem e na construção de imagens inseridas dentro de uma única estética vanguardista ou em várias ao mesmo tempo. A obra do “esfinge gorda” se constrói grotescamente perante a realidade porque está interligada a esta; sua obra é realidade caótica e grotesca. Assim, sua obra (Ser-realidade) nos lembra o caos original. É como se a obra tentasse realizar a volta ao caos original, inserindo a modernidade nesta nova ordem artística mundial — “tudo e nada ao mesmo tempo” — tudo em-si-mesmo.

---

<sup>182</sup> In: GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963. Série Biografia de Bolso.

<sup>183</sup> REIS, Carlos. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a consciência da modernidade. In: *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989, p. 177.

A justaposição-intersecção da obra de Mário de Sá-Carneiro é um elemento ligado ao corpo textual. Como dissemos acima, o corpo de um texto é composto pela forma, pela linguagem, pelo ritmo e pela construção de imagens. Na poesia do português, há uma junção de todos esses elementos com o próprio ser. Temos, portanto, um corpo humano-poético que é grotesco por unir impossibilidades. A corporalidade grotesca na forma de sua obra aparece justaposta / interseccionada ao seu narcísico egocentrismo. A modernidade de toda essa complexidade poética está nela mesma, a obra não sai de si. Assim, sua obra é uma reflexão sobre a corporalidade grotesca do signo-ser-poeta.

## Ramón López Velarde

Poderíamos dizer que Ramón López Velarde é um autor intermediário entre Augusto dos Anjos e Mário de Sá-Carneiro no que diz respeito ao trabalho formal. Ele não carrega uma marca tão forte do Parnasianismo, como ocorre com Augusto dos Anjos, mas também não consegue remodelar a forma como faz Mário de Sá-Carneiro. Entretanto, Octavio Paz identifica uma peculiaridade temática em sua obra que reflete na forma: a vida cotidiana é enigmática e, com isso, o signo poético isola o significado da realidade.

É notório que a grande revolução formal se desenvolve realmente na obra dos três artistas na linguagem. Costuma-se dizer que Ramón López Velarde incorporou a linguagem do povo de sua província e a elevou para a condição de linguagem de poesia. No entanto,

*Las reflexiones anteriores muestran que López Velarde no es solamente el poeta que descubre a la provincia – como piensa la mayoría de los críticos – ni tampoco el que descubre la ciudad y el mal – según afirma Villaurrutia –, sino que es, sobre todo, el creador de un lenguaje. Ese lenguaje no es el de la provincia ni el de la ciudad, el lenguaje hablado de su pueblo o el escrito por los poetas de su tiempo, sino uno nuevo, creado por él, aunque tiene sus necesarios antecedentes en Lugones y en Laforgue.<sup>184</sup>*

Assim, Octavio Paz diz que Velarde parte de uma linguagem popular para atingir uma linguagem poética própria. Portanto, “tradición y novedad, realismo e innovación su estilo, no para enfrentarse como dos mundos enemigos — según ocurre en ciertos poemas modernos — sino para fundirse en una imagen insólita”.<sup>185</sup> Destarte, a linguagem é um elemento construtor de imagens na poesia velardiana.

Um exemplo muito claro desta manifestação ocorre na imagem construída a partir dos substantivos “harém” e “hospital”. As duas palavras se iniciam com uma consoante sem som (h). A palavra “hospital” tem uma origem popular no espanhol, é de uso comum; entretanto o “harém” possui uma relação com a cultura da época que cria uma atmosfera rara, portanto o termo não é necessariamente conhecido por toda a

<sup>184</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 169.

<sup>185</sup> *Idem, Ibidem.* p. 170.

população. Dada a similaridade sonora inicial e a diferença de entendimento que as palavras podem possuir já se inicia um procedimento poético de encontro das palavras no poema e a união das palavras é sugerida na interpretação que fizemos acima, entretanto, na última estrofe do poema, quando a voz-poemática se mostra completamente abandonada, o hospital aparece como imagem de sua decadência enquanto que o harém desapareceu. Há uma junção imagética para que depois ocorra uma abrupta separação das construções. Inicialmente, o hospital-harém é a representação topográfica de seu impulso-delírio; no final, porém o hospital é a imagem topográfica da dissipação do ser.

É possível perceber também que Velarde se apropria de alguns termos finisseculares que remetem ao gosto pelo raro (decadentismo), porém a partir deles se constrói uma insólita imagem poética ao gosto moderno. A Voluptuosa Melancolia que aparece personificada no poema *La última odalisca* é uma imagem recorrente dos poetas finisseculares, entretanto o poeta dá uma nova significação à sua imagem. Ela é moderna pelo fato de realizar a ação de “enroscar” (um termo “popular” para a poesia parnasiana da época) Prazer e Morte num clima de “ala de mosca”. Um outro exemplo na mesma imagem é a Morte decadentista que em vez de ser aquela dama indefinida, agora representa a precisão geométrica-sígnica de ser “su garabato” (um garatujo), algo mal-feito pelo descontrole do aprendiz do código escrito.

José Luís Martínez diz que López Velarde possui uma adjetivação esdrúxula, mas o fato é que sua substantivação também o é. Segundo José Luís Martínez, o procedimento poético de López Velarde é extremamente sofisticado pelo fato de utilizar o que ele define como adjetivação de signo contrário. Essa ocorrência é muito comum em sua obra. Por exemplo, o substantivo faz uma referência ao mundo concreto enquanto que seu adjetivo posterior faz referência ao mundo abstrato. Poderíamos dizer que esse processo de construção de imagens se relaciona diretamente com a corporalidade grotesca, entretanto este item será analisado posteriormente. Faz-se necessário, então, relacioná-lo com a modernidade:

*Con él (López Velarde) empieza una visión de las cosas que todavía seduce a espíritus tan opuestos como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. La mirada que se mira, el saber que se sabe saber, es el atributo (la condenación, sería más justo decir) del poeta moderno. López Velarde vive una compleja situación moral – y sabe que la vive, al grado que ese saber se le vuelve más real que la realidad vivida. [...]*

*Conciencia de su fatalidad y conciencia de esa conciencia: de ahí brotan la ironía y el prosaísmo, la violencia de la sangre y el artificio pérfido del adjetivo.*<sup>186</sup>

A modernidade, assim, é um conjunto constituído de forma, linguagem, imagem na obra de Ramón López Velarde. A forma abandona o culto Parnasiano ao clássico, mas a mudança não é tão radical — vimos isso numa análise que fizemos de sua métrica. A linguagem é um jogo barroquizante entre substantivo e adjetivo que constrói uma imagem que algumas vezes lembra a prática surrealista e, em outras, lembra um procedimento decadentista mesclado a um expressionismo. Retomando a terminologia barroca, há um fusionismo estético (retomado pela geração dos “modernos” mexicanos) em sua obra que permite-nos apontar para uma vertente grotesca; afinal, a obra se insere em um momento de transformação histórico-artística ao que se convencionou chamar de modernidade e sua obra participa dessa transformação.

\* \* \*

Augusto dos Anjos faz uso de uma arte fisiopsicológica em que ocorre uma cotidianização dos sentimentos abstratos, da forma, da linguagem e principalmente das imagens construídas em sua poesia (a corporalidade grotesca se insere no corpo de seu texto justamente pela estranheza que causa ao leitor a junção de tantas “estranhezas”).

Mário de Sá-Carneiro emprega um procedimento de justaposição da forma, da linguagem, da imagem, de tudo para construir uma poética egocêntrica que remete ao caos original do tudo-em-si-mesmo (essa espécie de volta ao caos original junta tudo, inclusive o corpo poético, formando um corpo poético imagético-grotesco);

Por fim, Ramón López Velarde constrói um fusionismo da forma e da linguagem para criar uma atmosfera insólita que remete a um certo barroquismo imagético: o corpo de sua obra é uma junção de elementos díspares — o substantivo e o adjetivo se complementam e se renegam, por exemplo —, as imagens se encontram e se perdem num lapso de fragmentação criado pela linguagem insólita, construindo um corpo formal grotesco.

---

<sup>186</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 183-184.

#### 5.4. (DES)SEMELHANÇAS NAS PRINCIPAIS TEMÁTICAS: MORTE, EROTISMO E RELIGIÃO

Primeiramente, devemos justificar o motivo pelo qual utilizamos religião, morte e amor como principais temas dos artistas. Os três temas são recorrentes nas obras dos três poetas, mas se fosse necessário classificar um tema preferido de cada poeta, teríamos: a morte aparece como o tema principal da poesia de Augusto dos Anjos; na poesia de Mário de Sá-Carneiro é o erotismo; e, em Ramón López Velarde a religião aparece com um destaque em sua panóplia temática.

##### **Morte**

A morte se manifesta da seguinte maneira nos três poetas:

No poeta brasileiro,

*A morte constitui o lugar eletivo da experiência da repugnância na obra de Augusto dos Anjos. Trata-se de um efeito [...] conseqüente aos processos de putrefação, considerada sob duplo ângulo: o do corpo putrescível; o do corpo putrefaciente –, numa visão que se recusa a estacar no advento da morte enquanto manifestação, ainda que atordoante, de ruptura da vida.<sup>187</sup>*

A morte, então, é dupla em Augusto dos Anjos. A partir da ótica em que o corpo é putrescível, temos uma morte que não se mostra tão aterradora, pois o fim absoluto deste mesmo corpo não está a se realizar inteiramente enquanto os vermes não pararem de devorá-lo. As forças naturais da biologia são, por esta ótica, mais poderosas do que a representação Metafísica da Morte. Temos ainda a visão do corpo putrefaciente.

Na verdade, os corpos a apodrecerem são um só, mas a visão do corpo putrescível constrói a imagem de vermes criados por ele mesmo, como se tivesse uma função biológica de autodeglutição. Por outro lado, a visão putrefaciente indica que a morte do próprio corpo é incontrolável e depois desta ocorrer há ainda um ritual de

---

<sup>187</sup> GESTEIRA, Sérgio Magalhães. A carne excessiva em Augusto dos Anjos. In: *Revista Santa Bárbara Portuguese Studies*. Volume I. Santa Bárbara: University of Califórnia, 1994, p. 143.

deglutição em que o possuidor do corpo não pode se manifestar a favor ou contra, ele está preso na inércia da contemplação. Esta visão ambígua da morte é passada em nosso trabalho no poema *Vozes de um túmulo*.

Segundo Ferreira Gullar, este é o primeiro estágio da morte na poesia de Augusto dos Anjos. Depois, a morte passa para uma universalização particularizada em imagens (o que também ocorre no poema que analisamos) e, em um último estágio o crítico identifica uma “matemática da morte”<sup>188</sup> que se conclui em uma banalização desta, ou seja, ocorre um retorno ao início do ritual de morte do corpo putrescível e putrefaciente.

Portanto, conclui-se que a visão da morte na poesia de Augusto dos Anjos é cientificista, adquire um caráter universal e depois cai na banalidade cotidiana, observada ainda com um olhar cientificista.

\* \* \*

No livro *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro a morte aparece, no poema homônimo ao título do livro como uma comparação à dispersão ou dissolução de seu ser poemático. Como aponta Iara Pero, *Indício de oiro* é uma retomada do Paraíso Perdido a partir de uma concepção de completo “vazio da existência”, o esfacelamento do eu. Assim, temos: “A ‘ânsia’ de Sá-Carneiro é ideal e medo, a ‘dispersão’ é entusiasmo e queda, orgulho e nostalgia e a ‘cor’ tanto é a manifestação eufórica da arte como a constatação disfórica do princípio de realidade”.<sup>189</sup>

A partir da idéia de que o “esfacelamento do eu” é um procedimento poético estetizante, temos a morte em Mário de Sá-Carneiro também como elemento de construção estética. Esta ocorre pelo fato do poeta buscar um refinamento tal que se assemelha a uma experiência sensorial de sua própria poesia, ou seja, a morte ocorre esteticamente em sua obra e normalmente é carregada de um significado negativo, pelo fato de representar o fim de sua experiência. A partir de uma visão da morte na poesia moderna, temos:

*O estilo, então, afastaria de certo modo a loucura, mas não completamente. Seus resíduos permanecem nos textos. Na verdade, o que o poeta moderno desenvolve com esta idéia, articulada na voz da personagem, é a defesa intransigente da liberdade de*

<sup>188</sup> GULLAR, Ferreira. *Op. cit.*, p. 65-67.

<sup>189</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 167.

*escrever e imaginar, o direito de experimentar a “loucura” das palavras até o limite. Como reforço do seu propósito, adverte: “O poeta não morre da morte da poesia. É o estilo.” (Herberto Helder) Em nome do estilo, poderíamos deduzir, ampliam-se os verbos do poeta: morre por imagens, abre portas de infância, deixa úmida a memória.*<sup>190</sup>

A morte ocorre na obra de Sá-Carneiro com um grande propósito estético: unir-se ao todo. O micro se torna macrocósmico ou não, mas o esteticismo tem o efeito poético desejado de repassar ao leitor de sua obra um estado de profunda histeria mortuária.

\* \* \*

A obra de Ramón López Velarde também aponta a morte como uma grande problemática a ser desenvolvida. Como não poderia deixar de ser, a morte em López Velarde é dialética: quando a morte é de Fuensanta, não temos o fim da relação. Dentro dessa ocorrência, Octavio Paz diz que a morte é um símbolo de encontro. Entretanto, ele também identifica um sentimento de pena e de vingança por parte do eu-lírico.

Quando a morte ocorre com o eu-lírico, Octavio Paz levanta a questão desta morte se tratar, na verdade, do amor. Considerando esta possibilidade, o amor é uma espécie de eterna solidão, como apontamos na análise de *El perro de San Roque*.

José Luís Martínez encontra na temática de morte velardiana um obscurantismo que consiste na união com a realidade passada: “La muerte fue, pues, para él, sobre todo la destructora del tiempo”.<sup>191</sup> Assim, a morte para López Velarde é a morte-encontro-amor-atemporalidade.

---

<sup>190</sup> PAIXÃO, Fernando. Narciso em sacrifício – a poética de Mário de Sá-Carneiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2003, p. 23.

<sup>191</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Op. cit.*, p. 22.

## Erotismo

Nós não identificamos o erotismo como um tema muito recorrente na poética de Augusto dos Anjos, mas ele aparece. Manuel Bandeira também se refere a uma certa ausência do “amor carnal” na obra do poeta paraibano e diz que o amor “amizade verdadeira” o poeta encontrou em seu casamento.<sup>192</sup>

Apesar de não ser um tema recorrente em sua poesia, Augusto dos Anjos fala do erotismo como uma espécie de desvio moral. Os homens que freqüentam *O lupanar* são considerados animais chafurdantes e a prostituição representa uma condenação biológica (troca de fluidos corporais). Em *Depois da orgia*, a cópula representa a decomposição da Natureza. Portanto, quando o erotismo aparece na obra de Augusto dos Anjos, mostra-se um tema tabu para o autor pelo fato de ser um contato com a realidade, o que Ferreira Gullar aponta como uma “descoberta dolorosa”.<sup>193</sup> Gilberto Freyre aponta uma visão interessante do sexo na poesia de Augusto dos Anjos:

*Em seus poemas, o sexo aparece manchado de culpa. [...] Em uma das suas poesias ele diz que o amor nos deixa sempre decepcionados. Contudo o gosto por cenas lascivas e eróticas que irrompe às vezes dos seus poemas denuncia o seu sadismo, ou antes, o seu masoquismo.*<sup>194</sup>

\*                      \*                      \*

Em Mário de Sá-Carneiro, o erotismo é uma forma de encontrar a unidade e a totalidade do Ser. O fenômeno ocorre através de uma experiência sîgnica de intersecção de seres. Esta junção do outro no eu ocorre de maneira complexa e só pode se concretizar na própria realidade sîgnica das palavras. Além disso, identificamos que a justaposição de seres forma um ser único que às vezes remete ao mito do andrógino (o primeiro ser aglutinado) e, no caso de um experimentalismo poético que pode se transformar em experiência concreta, a possibilidade de um homoerotismo subjacente.

*A sensualidade – uma sensualidade insustentavelmente pesada, perversa, megalômana e exótica – é talvez uma das motivações mais profundamente tensas em*

<sup>192</sup> BANDEIRA, Manuel. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 114-115.

<sup>193</sup> GULLAR, Ferreira. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>194</sup> FREYRE, Gilberto. Notas sobre Augusto dos Anjos. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, p. 80.

*Sá-Carneiro que percorre toda a obra, exibindo por vezes o seu lado violentamente Bárbaro: [...]*

*Na verdade, para o poeta de Salomé a sensualidade é muito mais do que um motivo de análise ou um pretexto de reflexão. Por outras palavras: não há sequer que “discutir o papel da voluptuosidade na arte, porque [...] a voluptuosidade é uma arte – e, talvez, a mais bela de todas”, como diz a “americana bizarra” de A confissão de Lúcio. O seu valor para Sá-Carneiro parece ser superior ao de outros temas e impulsos recorrentes na obra, surgindo o erotismo como uma espécie de substrato ativo que os envolve a todos, condicionando de forma preponderante e consciente toda a estética.<sup>195</sup>*

Sobre este aspecto há muito discutido na biografia de Sá-Carneiro, não podemos afirmar, como todos os outros críticos, se o poeta era homossexual ou não, além disso, não faz parte de nossas pretensões discorrer ou especular sobre a biografia do poeta.

Entretanto, como analisamos em *Bárbaro* e outros teóricos apontam na peça *A confissão de Lúcio*, há uma presença da temática homoerótica em sua obra. Ressaltamos novamente que não há intenção de fazer um biografismo aqui. O que interessa realmente é a análise do procedimento estético para criação de uma corporalidade grotesca e esta se faz presente em alguns poemas de Sá-Carneiro através da justaposição de corpos andróginos ou homossexuais pensados pelo poeta, como verificamos, mas podem ocorrer de outras maneiras, já que os estudos sobre a corporalidade grotesca estão apenas começando.

\* \* \*

Na obra de López Velarde o erotismo é sempre relacionado com a mulher. Segundo Octavio Paz, há uma multiplicidade feminina que chega sempre ao contato íntimo com a duplicidade da morte ou com o que o crítico chama de consciência solitária:

*La mujer es la llave del mundo, la presencia que reconcilia y ata las realidades desregladas; pero es una presencia que se multiplica y así se niega en infinitas presencias, todas ellas mortales. Multiplicidad femenina: duplicidad de la muerte.*

---

<sup>195</sup> PIEDADE, Ana Nascimento. *A questão estética em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994, p. 99.

*Una y otra vez el poeta intenta reducir a unidad la dispersión. Una y otra vez la mujer se convierte en las mujeres y el poema en el fragmento. La unidad sólo se da en muerte o en la conciencia solitaria. Poesía de solitario y para solitarios.*<sup>196</sup>

José Luís Martínez aponta uma diferença notável na interpretação do erotismo na obra de López Velarde. O sexo, para ele, é uma forma de entender o mundo:

*Ahora bien, ¿qué puede ocurrir a semejante sacristán fracasado que nada puede entender ni sentir sino a través de la mujer? Deberá entregarse con todas sus fuerzas a la esperanza de la Resurrección de la Carne, es decir a aquel último y feliz concierto entre el cuerpo y el alma, venturosos que tan dramática lucha sostuvieron durante su existencia terrena.*<sup>197</sup>

Luis Noyola Vásquez aponta em *El son del corazón* uma “desumanização da arte” no que diz respeito à mulher pelo fato dela ser descrita através de objetos. Conforme aponta J. Luís Martínez, talvez seja esta a forma de compreender o mundo. Assim, a mulher e, por extensão, o erotismo são entendidos na obra de Velarde como contato com o mundo, em outras palavras, são a consciência de sua profunda solidão apesar do contato carnal.

Portanto, o erotismo se mostra como um tema existente na obra dos três poetas. Em Augusto dos Anjos, apesar de não ser muito frequente, aparece como desvio moral e masoquismo — talvez o erotismo seja masoquista para o eu-poemático justamente por ser considerado um desvio moral. Na obra de Mário de Sá-Carneiro temos um erotismo sofisticado em que androginia e homossexualismo se manifestam para a grande construção estética desejada pelo poeta. A obra de López Velarde indica que o erotismo é o entendimento do mundo e, a partir dele, se transforma em compreensão da profunda solidão do indivíduo.

Não podemos deixar de ressaltar a íntima relação existente entre o erotismo e a carne. Esta será analisada posteriormente, portanto complementarmente a análise do erotismo.

---

<sup>196</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 184.

<sup>197</sup> MARTÍNEZ, José Luís. *Op. cit.*, p. 17.

## Religião

Em Augusto dos Anjos, a religiosidade aparece como um tema extremamente sofisticado. Na verdade, não há um cristianismo (religião oficial do Brasil) presente de sua obra. Tampouco se identificam outras manifestações religiosas minoritárias do Brasil. Então, o que se manifesta em sua obra é o ateísmo. O que realmente ocorre é um filosofismo que é, na verdade, negação da religiosidade. O filosofismo é definido por Anatol Rosenfeld como “panteísmo místico”.

*[...] exalta, com Buda e Schopenhauer, o Nada, único recurso para escapar “do supremo infortúnio de ser alma” e para não ser martirizado pelo morcego da consciência.*

*Mas esse panteísmo místico, expressão, em última análise, do anseio profundo da unidade, pureza e inocência perdidas, se de um lado almeja a regressão à eterna calma do Nada, de outro lado exalta toda a evolução até os graus mais elevados da espiritualização e do intelectualismo.*<sup>198</sup>

Assim, conclui-se que a religiosidade é um tema que, quando trabalhado por Augusto dos Anjos, recai no cientificismo positivista ou mesmo na filosofia monista em que o todo (corpo e alma) está unido no corpo físico. Inclusive, identificamos no *Deus-Verme* a negação completa da crença religiosa.

\* \* \*

Se é possível identificar uma religiosidade na obra de Sá-Carneiro, ela aparece em um panteísmo egocêntrico. Talvez, uma outra possibilidade de apanágio para este aspecto seja o transcendentalismo panteísta de Pessoa<sup>199</sup>. Assim, a religiosidade pode ser e não-ser na obra de Mário de Sá-Carneiro uma realização egocêntrica quando pensada,

<sup>198</sup> ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de Augusto dos Anjos. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 267.

<sup>199</sup> “O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição — a irrealização do Real, que é a mesma coisa que a realização do Irreal —, uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve. Dizer que a matéria é material e o espírito espiritual não é falso; mas é mais verdade dizer que a matéria é espiritual e o espírito material. E assim, complexa e indefinidamente...”

novamente, a partir de uma excentricidade estética, ou seja, existente apenas em sua própria poesia.

\* \* \*

Em Ramón López Velarde, a religiosidade é um dos temas mais explorados. Ele é chamado de “sacristão falido” pelo estudioso J. L. Martínez. Octavio Paz, na mesma direção, indica que:

*El drama de López Velarde es el del pecador ante “los vertebrales espejos de la belleza”. Ni el orgullo ni el horror lo fascinan. Otros son sus vértigos, otros sus pecados y otros sus paraísos. Su religiosidad es menos profunda pero más directa: [...] López Velarde (es) un pecador y sufre la atracción de la carne. [...] (ele) no duda ni blasfema y sueña con la renunciación final y el perdón postrero.*<sup>200</sup>

A religiosidade em López Velarde é a do sacristão falido que se descobre desejoso de carne e, portanto, não consegue realizar os desígnios de Deus porque se entrega com todas as forças ao sexo a fim de realizar a revolução da carne. Assim, a religiosidade não é renegada pelo poeta, mas sua necessidade biológica de copular faz com que seus anseios elevados de religiosidade sejam esquecidos. Apontamos para este caminho na análise do poema *El perro de San Roque*.

---

<sup>200</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 167.

## 5.5. (DES)SEMELHANÇAS DA RELAÇÃO COM O CORPO GROTESCO

### **Corpo formal**

Antes de refletir sobre a questão da ocorrência do tema e do corpo enquanto elementos da corporalidade grotesca, cumpre recuperar aqui alguns aspectos do que analisamos anteriormente dentro de uma ótica entendida como grotesca: forma, linguagem, imagem e os temas da morte, do erotismo e da religião.

Podemos dizer que o corpo formal na obra de Augusto dos Anjos aponta para o grotesco. Em seus sonetos, Augusto dos Anjos opta por um verso metricamente perfeito, adotando comumente o modelo decassílabo clássico-parnasiano, como vimos no capítulo que se refere à análise de sua obra. Entretanto, como diz José Paulo Paes, o léxico usado pelo autor traz um efeito de estranhamento. Sua terminologia científicista assusta um leitor de poesia. Assusta e encanta, afinal a poesia é também ritmo e melodia. O estudo que Manoel Cavalcanti Proença faz sobre “O artesanato em Augusto dos Anjos” aponta para uma rima excessivamente rica, a freqüente aliteração, o encadeamento da rima, a coliteração e a sibilação que são recursos sonoros encantatórios, apesar da estranha linguagem utilizada que impressiona o leitor de poesia pelo grau de novidade. Todavia,

*À simples leitura dos poemas se percebe que esse poeta não foi um cinzelador de versos, um artesão exigente. Em sua poesia, o determinante é o conteúdo, a que ele dá forma sofregamente, às vezes magistralmente, graças a uma profunda intuição da forma e um virtuosismo verbal muito grande. Seus poemas apresentam aqui e ali as conseqüências dessa sofreguidão: versos ora duros demais, ora frouxos demais; excesso de adjetivação, rimas forçadas. Raramente nos defrontamos com um poema que se possa considerar perfeito do ponto de vista do acabamento formal. De qualquer modo, é mais fácil encontrá-lo entre os sonetos do que entre os poemas longos.<sup>201</sup>*

---

<sup>201</sup> GULLAR, Ferreira. *Op. cit.*, p. 61-62.

A poesia não é apenas sonoridade. Assim, juntamente com a forma às vezes exagerada, às vezes omissa e às vezes perfeita, temos uma linguagem que causa estranhamento. Além disso, a intenção do poeta, ainda segundo Ferreira Gullar, era construir imagens insólitas. Na primeira parte de *Os doentes*, temos uma assonância da sibilante /s/ que traz o prenúncio do mal-agouro que se manifesta no final da última estrofe:

*E eu, com os pés atolados no Nirvana,  
Acompanhava, com um prazer secreto,  
A gestação daquele grande feto,  
Que vinha substituir a Espécie Humana!*

A ofensiva linguagem, mesclada com sua sonoridade agressora combinam perfeitamente com as imagens grotescas que seus poemas constroem. Assim, o corpo formal de Augusto dos Anjos possui um grotesco que deforma a lírica parnasiana predecessora — daí oriunda sua modernidade: seu mau gosto é pensado, intencional. Ele atinge tanto a forma quanto o conteúdo. Assim, a forma grotesca de Augusto dos Anjos remete ao corpo excessivo e exagerado que Mikhail Bakhtin teorizou.

\*                      \*                      \*

Em Mário de Sá-Carneiro, a reflexão formal carrega sempre uma intenção estética. Por ser um poeta canonicamente reconhecido como moderno, sua obra se carrega de um formalismo ou uma subversão formalista que se torna um escopo significativo em sua obra. Ernesto de Melo e Castro também aponta para o formalismo moderno na obra do poeta modernista português. A observação de Iara Pero, quando compara dois versos de poemas distintos de *Dispersão* se mostra fortuita nesse sentido:

“Sou labirinto (...)” – (“Partida” – 1º poema do livro)  
“Porque eu era labirinto” – (“Dispersão” – 6º poema do livro)<sup>202</sup>

No mesmo caminho, o capítulo desta dissertação que se refere a Mário de Sá-Carneiro analisa *Dispersão* como um conjunto de poemas que estão interligados e, a

---

<sup>202</sup> PERO, Iara Fiorati. *Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo, 1985. Dissertação de Mestrado, p. 39.

partir dos títulos, demonstramos como a construção poética se mostra servidora de um intento. Assim, o domínio da forma, da linguagem e das imagens faz com que a poética de Sá-Carneiro atinja também uma corporalidade grotesca.

Como apontamos acima, linhas pontilhadas ganham significação em vários poemas de Sá-Carneiro. Escolhemos aleatoriamente um quarteto de *Partida* para verificação de suas ocorrências grotescas:

*A minha alma nostálgica de além,  
Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,  
Aos meus olhos unguados sobe um pranto  
Que tenho a força de sumir também.*

Primeiramente, temos uma espécie de fragmentação da lógica textual. O eu-lírico inicia a estrofe falando de sua alma. Quando esta se ensombra (a metáfora também é grotesca), os olhos choram e seu ser desaparece. Além da fragmentação corporal que já verificamos, temos uma fragmentação do discurso. Apontamos também para o estranhamento que a imagem “Minha alma nostálgica de além” causa, pois o ser humano não costuma ser nostálgico do que desconhece — o além. A construção de imagens cria, portanto, um discurso grotesco.

Em outro poema, temos um título-neologismo curioso: intersonho. A escolha do prefixo “inter” para aglutiná-lo com “sonho” é estranha, pois constrói o termo “dentrodosonho” (intersonho), que não aparece no poema, mas é sugerido no título.

Em *Dispersão*, temos uma redundância paradoxal nos versos: “E hoje, quando me sinto, / é com saudades de mim.” Sentir-se com saudades de si seria um erro gramatical passível de um professor de língua portuguesa corrigir seu aluno por construir um enunciado redundante. Logo depois o eu-poemático não se reconhece e sente saudades. Assim, há um eu-alucinação que se constrói enquanto verbo – a redundância e a constância da sibilante surda /s/ são a construção sonoro-gramatical do estado de alucinação do eu.

Assim, a forma grotesca de Mário de Sá-Carneiro se constrói dentro de um esteticismo imagético. Em sua poesia, a construção da imagem é um fator fundamental para a construção do sentido e a forma do poema e a linguagem se fazem grotescas para dar uma imagem de significativa importância no sentido do conjunto do poema. Entretanto, a forma e a linguagem são silenciadas pelo poeta para que, por um

momento, as linhas pontilhadas signifiquem a imagem completa da reflexão e do silêncio. Assim, a forma-linguagem grotesca de Sá-Carneiro não se estabelece apenas para seu tudo-em-si-mesmo, mas também para edificar uma forma-linguagem-imagem grotesca pelo fato de buscar o excêntrico, o sofisticado, o raro.

\*                      \*                      \*

O corpo formal-lingüístico-imagético de López Velarde é igualmente grotesco, mas o estudo feito anteriormente já o afirmou e comprovou, por isso a retomada será breve. Assim como Sá-Carneiro, o poeta mexicano utiliza uma associação/relação de palavras que se mostra muitas vezes absurda. O crítico J. L. Martínez indica que “às vezes as estranhezas são motivadas pelo excesso de virtuosismo rítmico que o poeta se impõe”.<sup>203</sup> O corpo formal de sua obra é grotesco também quando se aproxima de Augusto dos Anjos no prosaísmo que atinge.

Assim, o corpo formal do poema em Augusto dos Anjos se mostra mais visceral, aderindo ao realismo grotesco bakhtiniano; Em Mário de Sá-Carneiro há uma profunda intervenção da imagem excêntrica no corpo formal, lembrando-nos da noção de corpo grotesco que Meyerhold desenvolve: um corpo grotesco deve sê-lo através de uma movimentação perfeita; Ramón López Velarde constrói uma forma-linguagem grotesca que se mescla ao grotesco metafísico romântico teorizado por W. Kayser e ao realismo grotesco de Bakhtin.

---

<sup>203</sup> Ver: MARTÍNEZ, José Luís. *Op. cit.*, p. 29.

## O corpo do eu X corpo do outro

No que diz respeito à obra de Augusto dos Anjos, fizemos um levantamento dos poemas do *Eu* que possuem a presença da primeira pessoa poética. Dos cinquenta e oito poemas constantes da obra, quinze não fazem referência ao eu-lírico em primeira pessoa. Destes, quatro poemas foram construídos em forma de diálogo, porém há apenas a presença de uma segunda pessoa e a voz-poemática aparece apenas indiretamente.

Assim, há uma presença marcante do eu no *Eu*, como todos os estudiosos costumam afirmar, mas a presença maior é do outro que se manifesta em todos os textos (o outro aparece normalmente em terceira pessoa, mas também há a ocorrência de uma segunda pessoa, como identificamos acima).

Em *Psicologia de um vencido*, temos uma relação ambígua com o corpo. A voz-poemática se situa enquanto matéria já no primeiro verso, depois se qualifica como um “monstro” (termo grotesco). Em seguida, apresenta-se um ambiente doente que causa repugnância ao próprio eu-lírico como se este contraísse toda a possível doença do espaço (já que este se mostra hipocondríaco). Assim, a escolha de palavras feita pelo poeta cria um ambiente poético grotesco — a atmosfera de doença fingida é mais estranha do que a doença em si. Essa questão é fulcral no poema, pois o título sugere que o problema situa-se na psique do indivíduo hipocondríaco (vencido), absorvido do ambiente por ele, através de um processo de espelhamento.

A segunda parte do poema (os três tercetos) mostra um outro ser — o verme — e este pratica ações dinâmicas no poema, ao contrário da voz-poemática que se mostra inerte e realiza apenas a ação de sofrer passivamente. O dinamismo do verme caracteriza-o como um consumidor de matéria putrefata (a ação de comer remete ao realismo grotesco). Além de uma relação com o realismo grotesco, observa-se uma visceralidade grotesca que, segundo Bakhtin, não combina com o grotesco medieval: consiste na decomposição do eu-lírico inerte no banquete que o verme realiza com sua matéria. Segundo o estudioso russo, o corpo a ser comido estaria integrado ao banquete para deglutir a si mesmo.

Todos os seres que aparecem neste poema são grotescos. Se eles não são deformados, são deformantes. O eu-lírico é um monstro às vezes de escuridão, às vezes de rutilância. O ambiente é hipocondríaco e o verme tem como epíteto ser o “operário das ruínas”. É interessante notar que a construção grotesca de si é feita por outrem.

Todos os outros seres (o verme e o ambiente) são deformados pela visão do eu-poemático. Um deles é o ambiente que “me causa repugnância”; o outro é o “operário das ruínas” que consome matéria podre.

Já o corpo poemático é grotesco por ser um monstro ambíguo (a ambigüidade é um procedimento do realismo grotesco), mas parece-nos que a intenção do poema é mostrar que se tornar um não-ser é que realmente o torna grotesco. Assim, o corpo do eu se mostra grotesco, mas se torna ainda mais grotesco em função da ação que o outro exerce sobre ele — o ambiente deixa-o vencido e o verme deseja roer seus olhos —, enquanto que o corpo do outro é por si só grotesco. Portanto, há um leve indício de um certo egotismo da voz-poemática.

Em seu *Último credo*, a voz-poemática se compara com um adúltero e com um bêbado. Todos eles, inclusive o eu-poemático, se mostram amantes de algo que os levará à ruína. Assim, o eu não se não se constrói de maneira grotesca, mas soa condenatório o comentário inicial que faz. No final, entretanto, mostra-se enquanto matéria ultrapassada quando se coloca no tempo passado diante do homem do futuro: “Creio, perante a evolução imensa, / que o homem universal de amanhã vença / O homem particular que eu ontem fui!”.

Assim, ele se constrói como um modelo evolutivo ultrapassado, matéria descartável no complexo sistema da evolução das espécies. O corpo então se insere em uma visão moderna e até mesmo contemporânea de objeto que serve a um propósito, o que possui uma íntima relação com o grotesco pelo fato de normalmente o corpo representar um invólucro sagrado, não matéria descartável.

O *Solilóquio de um visionário* é uma espécie de homenagem ao personagem Édipo-Rei, de Sófocles. O eu-lírico é o próprio Édipo com algumas alterações: ele come seus próprios olhos e a digestão do alimento altera algo em seu instinto — a busca por algo superior —, entretanto sua alma volta da mesma busca às escuras, ou seja, nada se alterou. A corporalidade grotesca aparece neste poema como uma automutilação, autodeglutição em nome de algo mais elevado — a revelação do mistério —, porém este não acontece e o escrutínio de si mesmo pode voltar a acontecer.

No que diz respeito aos poemas que analisamos no capítulo de Augusto dos Anjos, temos:

Em *Vozes de um túmulo*, a voz-poemática já inicia o poema como matéria morta. No final do texto, ela se entende enquanto matéria grotesca. No entanto, o corpo-psi que só tem consciência de si no momento posterior em que é consumido num

banquete pelos outros. Novamente, o corpo do outro é caracterizado pela boca que come o mundo, inclusive a matéria morta, o que se relaciona intimamente com as teorias científicas do período em que o poeta viveu.

*Caixão fantástico* não possui uma referência ao corpo do eu, mas o discurso-voz levanta a possibilidade de seu pai ser a matéria decomposta carregada pelo caixão. Este aparece personificado, o que apontamos anteriormente como uma característica relacionada ao grotesco romântico teorizado por W. Kayser.

*Lupanar* não tem uma referência mínima à primeira pessoa. O texto ganha um aspecto moral: “Este lugar, moços do mundo, vede [...]” Assim, a análise remete ao corpo do outro e esta é diferente do que foi percebido até agora. O corpo do outro é novamente descrito a partir de uma necessidade permanente de consumir o outro e a referência é o verso “Este lugar [...] é o grande bebedouro coletivo”. No entanto, o homem (que é comparado com um animal) que precisa consumir o outro agora o faz com uma conotação sexual. O corpo do outro realiza um serviço ao evolucionismo darwiniano, mesmo sendo um serviço (multiplicar a espécie) que o eu-poemático condena.

Dentro de uma perspectiva de análise, ainda temos a mulher (prostituta) como a representação do corpo do outro e ela é encantatória, portanto geradora do desejo do animal. No poema seguinte — *Depois da orgia* — o corpo do outro se mostra evidentemente como um grande mercado de troca de fluidos: “Que ao mercado dos homens me traz presa”.

A relação que o eu-lírico tem com o próprio eu na obra de Augusto dos Anjos é estranhamente dialética. Primeiramente, apontamos o que Anatol Rosenfeld observou: “uma dissociação da unidade original em Eu e mundo, sujeito e realidade objetiva”. Entretanto, segundo o próprio estudioso, há uma inevitabilidade da união entre o eu (indivíduo) e a espécie (coletivo) na poesia de Augusto dos Anjos. Além disso, encontram-se em seus versos reflexões sobre a liberdade de sentir-se desencarcerado pela inteligência.

Nossa análise comprova o que o estudioso diz, quando relacionamos com o corpo. Em alguns poemas, o eu-poemático tenta se desvincular do outro — esse procedimento ocorre com uma tentativa por parte do eu-lírico de culpar o outro pelo fato de ele (indivíduo) também pertencer à espécie. Por outro lado, o eu não consegue desvincular seu corpo da coletividade, ou seja, não consegue se afastar de seus

incontroláveis anseios animais, que são características do homem-animal (*homo sapiens?*) e, na sua concepção, este fenômeno torna o próprio corpo grotesco.

No que diz respeito ao corpo do outro, há uma espécie de condenação grotesca que sempre leva ao microcósmico biológico, então surge uma necessidade de comer que “grotesquiza” as bactérias e os vermes e tudo que os circunda também se infecta dessa vontade de comer e de ser comido. Quando o corpo é de outro humano, a mesma necessidade de comer pela boca ou não também o condena a ser grotesco.

\* \* \*

Mário de Sá-Carneiro também inclui o corpo na sua poética, como vimos no capítulo que analisa sua obra. Não necessariamente o corpo é grotesco em seu universo, pois sua poesia busca sempre a estilização. Pelo fato de no capítulo dedicado ao autor refletirmos mais sobre a obra *Dispersão*, agora nós utilizaremos alguns poemas de *Indício de ouro*.

O poema *Não* tem uma relação do corpo do eu com o corpo do outro muito interessante. A ocorrência que verificamos neste poema acontece em outros também. No início da segunda estrofe temos o eu-lírico pintando a si mesmo internamente: “Cinjo-me de cor”. Depois, na mesma estrofe diz que “Tudo é Ouro em meu rastro”, ou seja, as cores internas se relacionam com as externas e o eu-lírico se eleva a uma condição de nobreza tal que na nona estrofe ele se propõe a depor o rei do castelo que descreve nas estrofes anteriores. As cinco estrofes posteriores carregam uma imagem de decadência do castelo tomado pela voz-poemática.

Então, aparece o outro “personagem” do poema — a Rainha — que depois é qualificada no diminutivo (“entrevadinha”), que pode ser carinhoso e rebaixador, mas numa análise mais profunda, a norma de conduta de uma rainha é mostrar altivez, então o adjetivo é rebaixador. O poeta descreve um acordar e informa que a atmosfera anterior era sonhada, mas o palácio era real. Então a penúltima estrofe anuncia que “A Rainha velha é a minha Alma — exangue...”.

Inicialmente, temos o corpo do eu-lírico em estado de euforia e a imagem que ele constrói de um corpo que deixa rastro de luz é fantástica (ou pertence ao grotesco romântico) para estilizar a si mesmo. No final, porém, quando percebe que “o paço real” é a sua mente e a rainha velha é sua alma, ele contra-argumenta com uma disforia e a estrofe derradeira levanta a condicionalidade de sua alma ser uma princesa para que...! Nada. O poema é inconcluso. Além disso, o poeta coloca parênteses para que o leitor se

confunda ainda mais. Esta consciência do signo torna Sá-Carneiro um poeta de primeira estirpe.

Interessante notar que o outro aparece no poema como elemento constitutivo do próprio eu. A única figura que não faz isso é o rei (figura masculina) que ele quer expulsar, mas que na verdade não se concretiza no poema, não aparece fisicamente. Se o eu é estilizado e, portanto, exagerado, o outro é uma parte de mim, é fragmento — “a Rainha é a minha Alma”. Além disso, temos a presença da figura feminina duplamente — o eu-lírico levanta a possibilidade da rainha ser, na verdade, a princesa e aí algo diferente ocorreria. Se o outro é eu, eu sou estranho de mim mesmo, como fica evidente no poema, pois o castelo nada mais é do que seu gênio. Ser estranho de si mesmo é um recurso sensacionalista e decadentista muito utilizado pelos poetas portugueses do modernismo que remete a um estranhamento que beira à loucura e a um recurso do grotesco moderno, como aponta Kayser, de desconhecer-se.

Mais enigmático é o poema 7. Os versos iniciais do poema já demonstram a pura contradição que envolve a questão do corpo em Sá-Carneiro: “Eu não sou eu nem sou o outro/ Sou qualquer coisa de intermédio;” Se não há uma descrição do corpo, identificamos na personalidade do eu-lírico uma metonímia do corpo que se realiza no pronome pessoal “eu”. A voz não afirma nada, apenas nega ser “eu” e “outro”.

Os versos finais apontam uma saída mais concreta para a questão, afinal o eu-lírico se corporifica na metáfora: (Eu sou) “Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro”. Temos um corpo que representa o espaço intermediário entre o “eu” e o “outro”. Baseando-se na realidade concreta, temos um corpo que é o sustentáculo do tédio de duas pessoas diferentes.

Entretanto, como vimos no poema anterior, o eu é outro e o outro é eu, ou seja, o corpo é fantástico, é uma idéia-sentimento e se realiza apenas enquanto construção grotesca moderna. Não podemos inserir esta manifestação corporal no realismo grotesco. A fragmentação/ junção do eu repartido faz parte de uma construção do grotesco moderno de complexa compreensão.

Apenas como constatação, o poema 16 possui uma ocorrência de corporalidade grotesca relacionada ao realismo de M. Bakhtin. Na primeira estrofe, a voz profere nos dois últimos versos a seguinte constatação: “As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos/ Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...” O corpo parece estar despedaçado, pois “as rãs” consumiram a carne do eu-lírico. Na verdade, é uma ocorrência rara na poesia de Sá-Carneiro, pois sua construção grotesca é outra –

construída através da estilização -, como apontamos acima. O poema rememora a lógica de consumo do corpo do outro de Augusto dos Anjos.

Há ainda a descrição topográfica do ambiente em que a carne foi consumida — “entre estrumes”. O princípio de inversão topográfica bakhtiniana pode ser constatado no trecho, pois não se sabe se o corpo foi defecado por outro ser que o deglutiou anteriormente — o poema não fornece indícios — e a matéria defecada serve para alimentar outra pessoa. É a matéria morta que se fornece como alimento para a matéria viva. Por outro lado, a boca das rãs fica “vomitando”, então a inversão é completa, pois a boca expurga do corpo algo que não serve a ele (função esta exercida pelo ânus).

O poema *Anto* é diferente de todos os outros que aparecem em *Indícios de ouro*. É o único da obra que não manifesta em nenhum momento a presença do eu-lírico. A construção de imagens que ocorre, altamente descritiva, parece ser uma relação com um ser, mas não podemos afirmar isso claramente, afinal, tudo é sugestão e dispersão na obra do poeta português. No texto, o descritivismo aponta para um ser qualquer que em alguns momentos se torna grotesco dada a mescla realizada pelo autor: “Íris-abandono” não é uma expressão que se entende o significado sem imaginar um corpo em “Enlevos de ópio”, ou seja, um corpo modificado em busca de algo, mas carregando em si a marca do abandono — uma possibilidade de interpretação grotesca.

Em Mário de Sá-Carneiro tudo é e não-é; chegamos a fazer alguns apontamentos sobre isto quando falamos da presença da religião em seus temas. Seu corpo individual quer se dissipar no todo universal e, com isso, o eu é outro. O que ocorre é a junção do eu com o outro, mas o eu que está no outro já não é mais eu, então temos um estranhamento do corpo original. Assim, esse interseccionismo (como foi chamado o que ocorreu com o corpo na análise que fizemos do poema *Bárbaro*) levou-nos a crer que o poeta realizou a criação de um novo corpo universal. Este, parece-nos, seria diferente do corpo disforme que desinteressa ao eu do texto em prosa *Loucura*. É um corpo novo, estilizado, que se concretiza apenas na realidade poética. É um corpo que se transforma em não-corpo, mas não por ser negação e sim por ser também o corpo disperso.

\* \* \*

A relação do eu-lírico com o próprio corpo na poesia de López Velarde foi construída na análise de “Ánima adoratriz”; além disso, Octavio Paz tece comentários enriquecedores sobre o assunto:

*López Velarde siente la fascinación de la carne, que es siempre, fascinación ante la muerte: al ver “el surco que deja en la arena su sexo”, el mundo se le vuelve “un enamorado mausoleo”. La visión del cuerpo como presencia adorable y condenada a la putrefacción se acerca, pero no es idéntica, al vértigo del espíritu “celoso de la insensibilidad de la nada”. [...] ambos (Baudelaire e Velarde) aman los espectáculos del lujo fúnebre: la cortesana, encarnación del tiempo y la muerte, las bailarinas, los payasos, la domadora, los seres al margen, imágenes de fasto y miseria.*<sup>204</sup>

No poema homônimo que abre o livro *El son del corazón*, temos o eu-lírico se transformando em outros seres e pessoas. Muito diferente do que ocorre na obra de Sá-carneiro, ele se mescla ao outro não para ser-se, ou para ser outro em si mesmo, nem para estilizar-se, mas para venerá-lo. O corpo do outro é venerado pelo eu-lírico de Ramón López Velarde. O poeta explica isso na última estrofe do poema, juntamente com o propósito que o livro tem: “Oh! Psiquis, oh mi alma: suena a son / moderno, a son de selva, a son de orgía / y a son mariano, el son del corazón!”

A fragmentação do eu que ocorre no final é uma tentativa de fazer seu próprio corpo-mente entender o novo. Assim, entendemos que o corpo-mente aparece dividido à respeito do assunto. A novidade não está carregada, neste momento, com um pessimismo. Vejamos como ocorre a seleção dos termos na sexta estrofe: “Eu sou o suspirante cristianismo / ao folhear as bem-aventuranças / da virgem que foi meu catecismo”. Há um lirismo na imagem que não constrói uma atmosfera grotesca. É o que ocorre em todo o poema.

Em *Treinta y tres* temos um eu-lírico que se sente oprimido/ perseguido por Cristo e Maomé. Os dois personagens histórico-religiosos entalham um beduíno e uma *huri* de maneira estilizada, dentro do capricho e da busca pelo raro, práticas decadentistas. O corpo do eu-lírico, na segunda estrofe, se mostra força-desejo e na terceira estrofe, entretanto, ele se mostra cuidadoso ao beijar a feminilidade do esqueleto. Assim o corpo do outro faz parte de um processo de excitação do corpo do eu, que zeloso se mostra atraído pelo funéreo — a caveira-cadáver — que o atrai para uma ação física — o beijo.

O poema “El sueño de los guantes negros” não foi concluído por López Velarde, mas o organizador supõe a utilização de alguns termos na última estrofe.

---

<sup>204</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 179-180.

Respeitamos o trabalho, mas a última estrofe não será utilizada na análise. O poema possui uma corporalidade grotesca que começa com a fragmentação do corpo do outro (na verdade, o corpo da *outra*), pois o título já indica que o eu do poema sonha com *los guantes negros* (as luvas negras). Temos a metonímia que transforma o corpo em um estilhaço. Entretanto, o corpo grotesco não se constrói apenas desta forma na obra.

O mesmo ser-luva foi ressuscitado e o corpo-outra leva a voz-poemática para seu universo inconsciente — os sonhos — e, depois suas mãos se unificam. Com isso, há uma reflexão por parte do eu-lírico sobre a conservação da carne após a morte, o que constrói uma atmosfera fantástica, segundo qualquer lei da física. Então, na sétima estrofe, o eu-lírico revela que a sua carne está unida ao corpo-outra. Temos a utilização, então, de uma atmosfera interseccionista.

Notamos que esta é criada nos sonhos do eu-lírico, o que remete à busca pelo raro decadentista, algo comum também na poética de López Velarde. Novamente, o eu-lírico existe corporalmente, mas se constrói definitivamente no corpo do outro. Se o corpo do eu não aparece fragmentário, ele surge como um corpo inacabado, em construção, para utilizarmos a terminologia bakhtiniana.

Em geral, notamos que o corpo do eu-lírico se manifesta de forma fragmentária ou enquanto um corpo em construção, inacabado, em devir. A questão é que o corpo do eu-lírico se manifesta apenas através da sensação mórbida de prazer que tem ao tocar, sentir e contemplar o corpo do outro putrefato, morto — este que, enquanto corpo, está num espaço limítrofe.

Assim, o corpo do eu-lírico se esconde no corpo do outro que é um semicorpo em López Velarde, pois se mostra em um plano que é transitório — entre o físico e o metafísico. O corpo do outro aparece sempre decomposto, putrefato e mesmo assim excitante aos olhos do corpo-eu, talvez por ser um corpo (meta)-físico. Temos, então, um corpo individual que se mostra em alguns momentos necrófilo. Sobre o corpo do outro, temos uma percepção de que apesar de decomposto (e, portanto, sempre grotesco) é um corpo atraente e estranhamente (meta)-físico.

Em geral, a obra de Velarde se apresenta desta maneira, mas uma análise que fizemos no capítulo anterior difere em alguns aspectos:

Em “Ánima adoratriz” temos a presença do corpo do eu-lírico. Este é, como apontamos antes, servido aos deuses em um ritual de sacrifício asteca. Assim, o corpo do eu-lírico representa salvação para o povo. Para ele mesmo a impressão é essa. Tanto que em um momento se compara a Cristo. No final, o corpo do eu-lírico faz um pedido:

que tudo aconteça com precisão e rapidez, mas o ritual parece ter ocorrido no momento em que ele faz suas reflexões. O corpo-mente do eu-lírico está em um plano paralelo, se coloca no lugar do corpo-outro.

\*                    \*                    \*

De maneira geral, podemos dizer que a percepção do corpo em Augusto dos Anjos ocorre apenas em um plano físico, material. O corpo é a demonstração científica da putrefação evolutiva que o evolucionismo apregoava. Em sua poesia, não há lugar para reflexão do corpo enquanto representação metafísica. Além disso, o corpo é o grande símbolo da degeneração da sociedade como um todo. Tudo é podridão.

Mário de Sá-Carneiro possui duas possibilidades de estudo sobre o corpo. A primeira é a análise do corpo fisiológico que nos parece uma limitação, portanto insatisfação. O corpo pensado, corpo ideal, representa a busca pela estilização, pelo raro e pela liberdade de ser o que se deseja. Entretanto, essa construção corporal faz com que seu corpo se mescle a outros, tornando-o estilizadamente grotesco. Torna-se, pois, um ser quase realizado na metafísica, que no empirismo não existe.

O corpo se desenvolve como um grande elemento de culto na obra de Ramón López Velarde. A partir do corpo do outro, que normalmente se apresenta de maneira putrefata, o eu-lírico encontra o que tanto procura em sua experiência: o prazer. Assim, há um mórbido culto ao prazer na obra de López Velarde. A carne e a alma se encontram em uma zona nebulosa (sonhada ou pensada) que precisa a sua necessidade: o prazer absoluto está no corpo do outro, ele é o sexo.

Verificamos então que os três autores utilizam um tipo de corpo grotesco como elemento constitutivo de suas respectivas poéticas. Esse corpo enquanto corpo do eu-lírico ou o corpo do outro, sendo físico ou metafísico se constitui como busca por algo diferente, raro. Não poderia ser diferente quando se pensa em uma obra de arte. Afirmamos que não importa a origem do corpo grotesco utilizado (medieval, romântico ou moderno), os três autores utilizam características decadentistas para a construção do corpo.

Às vezes a busca pelo corpo raro, às vezes a utilização de um corpo chagado, em outros momentos o corpo se mostra como uma não-realização, tal a raridade estilizada que apresenta. O corpo também se apresenta enquanto retomada da história, ou seja, ele é uma espécie de inconsciente coletivo da respectiva tradição literária a qual o escritor pertence. O corpo é narcísico e arquetípico, mas ao mesmo tempo é estranho,

é irrealizável, é deformado e doente. O corpo é um elemento construtivo da poética dos três autores. O corpo é decadente. O corpo é grotesco.

## Considerações finais

Esta dissertação se propôs a estudar manifestações do corpo grotesco enquanto elementos de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde. Inicialmente a pesquisa delimitaria a categoria grotesca comparando-a com outras categorias: a paródia, o humor, a ironia e o grotesco seriam mais bem delimitados. Porém, chegamos à conclusão de que, apesar do assunto ser riquíssimo, pesquisá-lo no âmbito de apenas um capítulo teórico tão-somente, em verdade, iria empobrecê-lo.

Baseando-nos no fato de que o grotesco ainda não foi exaustivamente explorado na análise de textos literários e de um outro elemento curioso: o grande teórico do realismo grotesco, Mikhail Bakhtin, não aplicou seus estudos ao texto poético, resolvemos iniciar nossa pesquisa a partir de sua panóplia teórica. No entanto, percebemos que a categoria do grotesco possuía outros estudiosos de ilibado respeito. Um deles, Wolfgang Kayser, possui uma teoria do grotesco que não é necessariamente o inverso da teoria bakhtiniana, mas as percepções sobre a arte grotesca possuem outras origens.

Apesar de Mikhail Bakhtin ser o único teórico a desenvolver uma teoria sobre o corpo grotesco, aproveitamos também as contribuições de W. Kayser no assunto para a partir daí desenvolvermos uma outra possibilidade de leitura do corpo grotesco: utilizando a teoria de Kayser. Para isso ser possível, entendemos que seria necessário empregar em nossa pesquisa alguns textos da visão que estudiosos do teatro têm do corpo. Assim, chegamos aos textos de V. Meyerhold. Tivemos contato ainda com a teoria esperpêntica do espanhol Valle-Inclán e com a noção de corpo que L. Pirandello desenvolve em seus textos. Por fim, percebemos que os teóricos basilares para o estudo seriam realmente M. Bakhtin e W. Kayser.

No mesmo momento em que desenvolvíamos o arcabouço teórico do grotesco, decidimos quais deveriam ser os autores (e países, culturas) a serem estudados, juntamente com o período. Percebemos, então, que a pesquisa não se desenvolveria a partir da singularidade de um único autor ou obra. A possibilidade de realizar uma comparação de culturas parecidas seria um projeto interessante.

Pouco antes havíamos conhecido a poesia de Ramón López Velarde no curso sobre a formação do cânone nas poesias de Portugal e México com o atual orientador Prof. Dr. Horácio Costa. Com o encanto que a obra exerceu, dois problemas foram resolvidos: o período era o de López Velarde e os países a serem comparados eram México e Portugal.

Para decidir o artista português a ser estudado, não tivemos dúvida: Mário de Sá-Carneiro era um poeta interessantíssimo e seus textos se ligavam diretamente ao levantamento teórico que fazíamos. Ainda faltava alguma coisa: o meu país. É estranho querer apontar teoricamente que seu país está inserido em um processo artístico de alta complexidade, mesmo sabendo que sua própria história não favorecia tal ocorrência. Então, veio em um lampejo mental a idéia de trabalhar uma exceção de um país cheio de exceções: Augusto dos Anjos.

As complexas poesias dos três autores nos levaram a refletir sobre um outro problema teórico: o final do século XIX e o início do século XX possuem uma verdadeira explosão de estéticas artísticas. Quais participaram realmente de um processo de reinvenção da linguagem artística, já que todos se autoproclamavam modernos? O impasse foi resolvido quando pensamos sob uma ótica grotesca, afinal a categoria é uma condição sem a qual não se desenvolve a modernidade. Então, chegamos à estética decadentista — possui traços grotescos e ajudou na formação da modernidade, juntamente com outras escolas estéticas.

Assim, juntamos todos os objetos de pesquisa que nos incomodavam e resolvemos analisá-los: O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde. Analisamos, então, a ocorrência de elementos da corporalidade grotesca nos três autores e a partir daí desenvolvemos uma cadeia de (des)semelhanças no que diz respeito ao assunto.

Antes de comparar diretamente o corpo grotesco, partimos para a análise de aspectos que influenciaram a atmosfera grotesca: a forma, a linguagem, as imagens construídas e como estes elementos juntos poderiam ser chamados de construtores de modernidade na poesia de cada um dos autores. Verificamos também as temáticas que se relacionavam diretamente com a corporalidade grotesca nos três poetas: a morte, o erotismo e a religiosidade.

Analisar as (des)semelhanças dos aspectos e temas levantados acima foi encontrar a similaridade no procedimento artístico dos poetas escolhidos ou não. Na

verdade, identificamos processos de construção, pois as diferenças são maiores do que as igualdades, como em qualquer manifestação artística de grande porte.

Então o corpo grotesco foi se construindo a partir dos aspectos citados acima e das análises poemáticas que fizemos nos capítulos dedicados a cada autor. Por fim, a comparação dos poetas se fez necessária para esclarecer algumas das (des)semelhanças no processo de criação de cada um. As (des)semelhanças foram (ou não) esclarecidas, mas analisadas cuidadosamente a partir dos pressupostos teóricos basilares para a pesquisa.

O método crítico utilizado para a comparação dos autores não se construiu preocupado em seguir um modelo metodológico. Em alguns momentos utilizamos o método histórico-sociológico, em outros nos atentamos ao método biográfico-psicológico. Às vezes utilizamos o estruturalismo formalista, às vezes o estruturalismo metodológico, enfim o trabalho procurou não se mostrar inserido em uma única escola crítica devido ao fato de todas possuírem seus acertos e seus erros.

O mesmo ocorreu na utilização do realismo grotesco comparado e/ ou unido ao grotesco romântico, o que até pouco tempo atrás era impensável pelo fato de haver uma porta-estandarte de cada modelo que reivindicava o valor elevado de seu estudo. Se ainda há a necessidade de portar uma insígnia, que esta seja a do conhecimento.

## BIBLIOGRAFIA

**Bibliografia Básica**

- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 43ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- AQUATI, Cláudio. *O grotesco no Satiricon*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1997.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. 14ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Vários Autores. 2ª edição. São Paulo: Hucitec, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª edição. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. 1ª edição, 2ª tiragem. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comichão*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcus Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRENNER, Anita. *La revolución en blanco y negro*. Trad. Mariluz Caso. 1ª edición en español. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. Introdução e tradução de Augusto de Campos. 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANAVESE, Carlos. *Vsevolod Meyerhold*. Disponível em: <http://www.teatro.meti2.com.br> [citado em 24 de setembro de 2006].
- CARDENA, Rodolfo. y ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1987.

- CARPEAUX, Otto Maria. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, 1960, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.
- CASTRO, Ernesto Manoel de Melo e. *As vanguardas da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1987.
- CAVALIERE, Arlete Orlando. *O inspetor geral de Gogol-Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1991.
- CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- DIAS, Anna. *Meyerhold e a revolução no teatro ou: quando a revolução política exclui a revolução artística*. Disponível em: <http://www.nehac.triang.net/artcultura/ana.html> [citado em: 17 de setembro de 2006]
- DUARTE, Adriane da Silva. *Palavras aladas: As aves de Aristófanes*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 1993.
- FREYRE, Gilberto. Notas sobre Augusto dos Anjos. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- FARINA, Sérgio. *Estatuto poético – uma proposta metodológica de leitura analítica e interpretativa*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1996.
- FONSECA, Eduardo Ribeiro da. *Mundo e corpo em Schopenhauer e Freud*. Curitiba: Dissertação de Mestrado, 2004.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963. Série Biografia de Bolso.
- GESTEIRA, Sérgio Magalhães. A carne excessiva em Augusto dos Anjos. In: *Revista Santa Bárbara Portuguese Studies*. Volume I. Santa Bárbara: University of Califórnia, 1994.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte Severina. In: *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KAISER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. 3ª edição. Coimbra: Arménio Amado Editores, 1963.

- KULIKOWSKI, Maria Zulma Meriondo. *Seria cômico se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1997.
- LINS, Álvaro. *Augusto dos Anjos poeta moderno*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- MARTÍNEZ, José Luís. *Examen de Ramón López Velarde*. In: VELARDE, Ramón López. *Obras*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- MEYERHOLD, V. F. *Teoria teatral*. Trad. Agustín Barreto. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971 (Colección Arte, Série Teatro).
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.
- MORETTO, Fúlvia L. M. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- NOYOLA VÁZQUEZ, Luis. *Fuentes de Fuensanta – tensión y oscilación de López Velarde*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988
- PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad - postdata y vuelta a El laberinto de la soledad*. 3ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Generaciones y semblanzas - dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- PERO, Iara Fiorati. *Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo, 1985. Dissertação de Mestrado.
- PIEIDADE, Ana Nascimento. *A questão estética em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMACCIOTTI, Bárbara Maria Lucchesi. *Nietzsche: a fisiopsicologia experimental ou como filosofar com o corpo para tornar-se o que se é*. São Paulo: Tese de Doutorado, 2002.
- REIS, Carlos. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a consciência da modernidade. In: *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.
- RIBEIRO, João. O poeta do Eu. In: *Imparcial*. Rio de Janeiro, 22 de março, 1920.

- ROSENBAUM, Yudith. O memorial de Sofia: leitura psicanalítica de um conto de Clarice Lispector. In: *Psicol. USP*. [on-line]. 1999, vol. 10, n° 1, p. 259-280. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65641999000100013&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000100013&lng=pt&nrm=iso). [citado em 13 de Junho de 2006].
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto, vol. I*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto, vol. II*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Organização, introdução e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação – Parte III*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. Compilador José Luís Martínez. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- WELLEK, René. e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

### **Bibliografia Complementar**

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2006.
- ALBUQUERQUE, Medeiros e. O livro mais estupendo: o *Eu*. In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 de setembro, 1928.
- ALMEIDA, Joel Rosa de. *Onde estivestes de noite: a experimentação do grotesco*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 2001.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trad. e adaptação de K. Wagner y F. López Estrada. 4ª reimpresión. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- BARBEIRO, Walter de Souza. *Esquizoramas: evocação de Augusto dos Anjos*. São Paulo: A Gazeta Maçônica, 1977.
- BARROS, Eudes. *A poesia de Augusto dos Anjos: uma análise de psicologia e estilo*. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor, 1974.
- \_\_\_\_\_. Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de dezembro, 1964.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. e FIORIN, José Luiz. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 1999 (Ensaio de Cultura, 7).

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12ª edição. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M Editores, 1987.
- BELLODI, Zina Maria. *Função e forma tradicional em Mário de Sá-Carneiro*. Araraquara: Setor de Teoria da Literatura, Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1975.
- BENÍTEZ, Agustín Basave. *México mestizo – análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª edição. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BRANCO, Wilson Castelo. A poesia de Augusto dos Anjos. In: *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 20 e 28 de junho, 1959.
- BREMMER, Jan. (Org.) *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade*. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papyrus, 1995.
- BRENNER, Anita. *La revolución en blanco y negro*. Trad. Mariluz Caso. 1ª edición en español. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Maria Elvira Brito. *Retrato 3x4 em Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, 1960, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.
- CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de amizade*. Tradução de B. Narino e F. Melro. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.
- \_\_\_\_\_. La Belle Époque de Mário de Sá-Carneiro. In: *Revista Santa Bárbara Portuguese Studies*. Volume I. Santa Bárbara: University of Califórnia, 1994.
- \_\_\_\_\_. Oscar Wilde et Mário de Sá-Carneiro. In: *Revista Santa Bárbara Portuguese Studies*. Volume III. Santa Bárbara: University of Califórnia, 1996.
- CASTRO, Elias Ribeiro de. *A função do corpo no contexto cultural dos anos 10 e 20 na Rússia – um estudo da poética de Mikhail Kuzmin*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 2000.

- CATROGA, Fernando. e CARVALHO, Paulo A. M. Archer. *Sociedade e cultura portuguesas II*. Lisboa: Editora da Universidade Aberta, 1994. CRESPO, Jorge. *A história do corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COIMBRA, Eduardo. Nota sobre a pretendida genialidade da ‘Confissão de Lúcio’. In: *Revista Seara Nova*. Lisboa: Seara Nova, 1947.
- CUNHA, Fausto. Augusto dos Anjos salvo pelo povo. In: *Obra completa de Augusto dos Anjos*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.
- DALLOZ, Júlio Aldinger. Boloros, tantos Boloros: a presença do grotesco em *Três Tristes Tigres*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, Marina Tavares. *Mário de Sá-Carneiro: fotobiografia*. Lisboa: Quimera, 1988.
- D’ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989. (Diálogo: Fronteiras Abertas)
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EIKHENBAUM, Boris *et alii*. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski *et alii*. 2ª edição. Porto Alegre: Globo, 1973.
- ELLMANN, Richard. *Ao longo do Riocorrente*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- ESTRADA, Francisco López. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1987. FONTES, Hermes. Crônica literária. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 de julho, 1912.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Trad. Jose L. Etcheverry. 2ª edição. Madrid: Amarrortu Editores, 2000.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletâneas de artigos e ensaios*. São Paulo: Moraes/Edusp, 1989.
- GRIECO, Agripino. Um livro imortal. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 16 de setembro, 1926.
- GUEDES, Maria Estela. *Mário de Sá-Carneiro*. 2ª edição. Lisboa: Estampa, 1985.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982. Série Temas Portugueses.

- HAMBURGUER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot Malnic. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HELENA, Lúcia. Ruína e alegoria em Augusto dos Anjos. In: *Uma literatura antropofágica*. 2ª edição. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- HORCASITAS, Fernando. *De Porfirio Díaz a Zapata – memória Náhuatl de Milpa Alta*. 2ª edición. México, D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- HOUAISS, Antônio. Cinquentenário da morte de Augusto dos Anjos. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 de novembro, 1964.
- HOYO, Eugenio del. *Jerez, El de López Velarde*. 3ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KEEN, Benjamín. *La imagen azteca en el pensamiento occidental*. Trad. Juan José Utrilla. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, sem data.
- KOPKE, Carlos Burlamaqui. Augusto dos Anjos – um poeta e sua identidade. In: *Alguns ensaios de literatura*. São Paulo: Edições Pégaso, 1958.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. De Maria do Carmos V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LOUREIRO, La Salette. *A cidade em autores do primeiro modernismo português – Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1996.
- LYRA, Bernadette. e GARCIA, Wilton. (Orgs.) *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã / ECA-USP, 2001.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MACHADO, Raul. Augusto dos Anjos. In: *Dança de idéias*, Rio de Janeiro, 1939.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARTINS, José Cândido. *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições da APPACDM, 1995.
- MELO, A. L. Nobre de. *Augusto dos Anjos e as origens de sua poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- MISKOLCI, Richard. Nietzsche e Wilde: fragmentos sobre a subversão de valores. In: *Itinerários*. Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara: UNESP, 1997.
- MURICY, Andrade. Augusto dos Anjos e o simbolismo. In: *Panorama do simbolismo brasileiro*. Volume 3. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

- NASCIMENTO, F. S. *Apologia de Augusto dos Anjos e outros estudos*. Fortaleza: UFC / Casa José de Alencar, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2ª edição, 7ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.
- NOYOLA, Juan F. *El contenido social en la poesía de Ramón López Velarde*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético – filosofia e poesia em Heidegger*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1992.
- OITICICA, José. In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de novembro, 1941.
- PACHECO, João. *Mundo que José Lins do Rego fingiu: Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- PAREDES, Alberto. *El arte de la queja – La prosa literaria de Ramón López Velarde*. México, D. F.: Editorial Aldus, 1995.
- PAZ, Octavio. El camino de la pasión. In: *La suave patria y otros poemas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PINTO, Luís. *Augusto dos Anjos e as interpretações deformadoras*. Rio de Janeiro: Aurora, 1970.
- PIRANDELLO, Luigi. *Ensayos*. Trad. Jose-Miguel Velloso. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 8ª edição. São Paulo: Cultrix, 1998.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti. O artesanato em Augusto dos Anjos. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- REGO, José Lins do. Augusto dos Anjos e o Engenho Pau D'Arco. In: *Homens, seres e coisas*. Rio de Janeiro: MEC / Serviço de Documentação, 1952.
- REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Augusto dos Anjos – seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico*. São Paulo: Abril, 1982.
- RIBEIRO, João. O poeta do *Eu*. In: *Imparcial*. Rio de Janeiro, 22 de março, 1920.
- RICHTER, Nancy Geroldo. *O grotesco e as festas populares em Memorial do Convento*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 2000.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, 1979.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução e notas Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O mundo como vontade e representação – Parte III*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- SHERIDAN, Guillermo. *Un corazón adicto: La vida de Ramón López Velarde*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- SILVA, Castro e. *Augusto dos Anjos: poeta da morte e da melancolia*. Curitiba: Guaíra, sem data.
- SILVA, Janice Theodoro da. *Descobrimientos e colonização*. São Paulo: Ática, 1987.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8ª edição. Porto: Livraria Almedina, 1997.
- SPENCER, Elbio. Augusto dos Anjos num estudo incolor. In: *Jornal do Comércio*, Recife, 7 de abril, 1967.
- SOARES, Órris. Elogio de Augusto dos Anjos. In: *Eu – poesias completas*. Paraíba: Imprensa Oficial da Paraíba, 1920.
- SODRÉ, Muniz. e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SOUZA FILHO, José Alexandrino de. *O riso e o grotesco na obra de Charles Baudelaire*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 1993.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 11ª edição. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.
- TORRES, Antônio. O poeta da morte. In: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 27 de dezembro, 1912.
- TOSCANO, Salvador. *Cuauhtemoc*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- VASCONCELOS, Montgomery José de. *A poética carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Universitária / Ufpb, 1994.
- VIDAL, Ademar. *O outro eu de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. 2ª edição. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ZOFIAN, Maria Astolfi. *Representação metafórica em Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1995.

## A n e x o s

Poemas de Augusto dos Anjos citados nesta dissertação:

<p style="text-align: center;"><b>Psicologia de um vencido</b></p> <p>Eu, filho do carbono e do amoníaco, Monstro de escuridão e rutilância, Sofro, desde a epigênese da infância, A influência má dos signos do zodíaco.</p> <p>Profundissimamente hipocondríaco, Este ambiente me causa repugnância... Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia Que se escapa da boca de um cardíaco.</p> <p>Já o verme – este operário das ruínas – Que o sangue podre das carnificinas Come, e à vida em geral declara guerra,</p> <p>Anda a espreitar meus olhos pra roê-los, E há de deixar-me apenas os cabelos, Na frialdade inorgânica da terra!</p>	<p style="text-align: center;"><b>O Lázaro da pátria</b></p> <p>Filho podre de antigos Goitacases, Em qualquer parte onde a cabeça ponha, Deixa circunferências de peçonha, Marcas oriundas de úlceras e antrazes.</p> <p>Todos os cinocéfalos vorazes Cheiram seu corpo. À noite, quando sonha, Sente no tórax a pressão medonha Do bruto embate férreo das tenazes.</p> <p>Mostra aos montes e aos rígidos rochedos A hedionda elefantíasis dos dedos... Há um cansaço no Cosmos... Anoitece.</p> <p>Riem as meretrizes no Casino, E o Lázaro caminha em seu destino Para um fim que ele mesmo desconhece!</p>
<p style="text-align: center;"><b>O deus-verme</b></p> <p>Fator universal do transformismo. Filho da teleológica matéria, Na superabundância ou na miséria, <i>Verme</i> — é o seu nome obscuro de batismo.</p> <p>Jamais emprega o acérrimo exorcismo Em sua diária ocupação funérea, E vive em contubérnio com a bactéria, Livre das roupas do antropomorfismo.</p> <p>Almoça a podridão das drupas agras, Janta hidrópicos, rói vísceras magras E dos defuntos novos incha a mão...</p> <p>Ah! Para ele é que a carne podre fica, E no inventário da matéria rica Cabe aos seus filhos a maior porção!</p>	<p style="text-align: center;"><b>Idealização da humanidade futura</b></p> <p>Rugia nos meus centros cerebrais A multidão dos séculos futuros — Homens que a herança de ímpetos impuros Tornara etnicamente irracionais! —</p> <p>Não sei que livro, em letras garrafais, Meus olhos liam! No húmus dos monturos, Realizavam-se os partos mais obscuros, Dentre as genealogias animais!</p> <p>Como quem esmigalha protozoários Meti todos os dedos mercenários Na consciência daquela multidão...</p> <p>E, em vez de achar a luz que os Céus inflama, Somente achei moléculas de lama E a mosca alegre da putrefação!</p>

**Versos a um cão**

Que força pôde adstrita a embriões informes,  
Tua garganta estúpida arrancar  
Do segredo da célula ovular  
Para latir nas solidões enormes?!

Esta obnóxica inconsciência, em que tu dormes,  
Suficientíssima é, para provar  
A incógnita alma, avoenga e elementar  
Dos teus antepassados vermiformes.

Cão! – Alma de inferior rapsodo errante!  
Resigna-a, ampara-a, arrima-a, afaga-a, acode-a  
A escala dos latidos ancestrais...

E irá assim, pelos séculos, adiante,  
Latindo a esquisitíssima prosódia  
Da angústia hereditária dos seus pais!

## Poemas de Mário de Sá-Carneiro citados na dissertação:

<b>Vontade de dormir</b>	<b>Estátua Falsa</b>
<p>Fios de oiro puxam por mim a soerguer-me na poeira — Cada um para o seu fim, Cada um para o seu norte...</p> <p>.....</p> <p>— Ai que saudades da morte...</p> <p>.....</p> <p>Quero dormir... ancorar...</p> <p>.....</p> <p>Arranquem-me esta grandeza! — P'ra que me sonha a beleza, Se a não posso transmigrar?...</p>	<p>Só de oiro falso os meus olhos se douram; Sou esfinge sem mistério no poente. A tristeza das coisas que não foram Na minh'alma desceu veladamente.</p> <p>Na minha dor quebram-se espadas de ânsia, Gomos de luz em treva se misturam. As sombras que eu dimano não perduram, Como Ontem, para mim, Hoje é distância.</p> <p>Já não estremeço em face do segredo; Nada me aloira já, nada me aterra: A vida corre sobre mim em guerra, E nem sequer um arrepio de medo!</p> <p>Sou estrela ébria que perdeu os céus, Sereia louca que deixou o mar; Sou templo prestes a ruir sem deus, Estátua falsa ainda erguida ao ar...</p>

<b>Como eu não possuo</b>	
<p>Olho em volta de mim. Todos possuem – Um afeto, um sorriso ou um abraço. Só para mim as ânsias se diluem E não possuo mesmo quando enlaço.</p>	<p>Como eu desejo a que ali vai na rua, Tão ágil, tão agreste, tão de amor... Como eu quisera emaranhá-la nua, Bebê-la em espasmos de harmonia e cor!...</p>
<p>Roça por mim, em longe, a teoria Dos espasmos golfados ruivamente; São êxtases da cor que eu fremiria, Mas a minh'alma pára e não os sente!</p>	<p>Desejo errado... Se a tivera um dia, Toda sem véus, a carne estilizada Sob o meu corpo arfando transbordada, Nem mesmo assim – ó ânsia! – eu a teria...</p>
<p>Quero sentir. Não sei... perco-me todo... Não posso afeiçoar-me nem ser eu: Falta-me egoísmo para ascender ao céu, Falta-me unção p'ra me afundar no lodo.</p>	<p>Eu vibraria só agonizante Sobre o seu corpo de êxtases doirados, Se fosse aqueles seios transtornados, Se fosse aquele sexo aglutinante...</p>
<p>Não sou amigo de ninguém. P'ra o ser Forçoso me era antes possuir Quem eu estimasse – ou homem ou mulher, E eu não logro nunca possuir!...</p>	<p>De embate ao meu amor todo me ruo, E vejo-me em destroço até vencendo: É que eu teria só, sentindo e sendo Aquilo que estrebucho e não possuo.</p>
<p>Castrado de alma e sem saber fixar-me, Tarde a tarde na minha dor me afundo... Serei um emigrado dentro do mundo Que nem na minha dor posso encontrar-me?...</p>	
<p>• •                      • •                      •</p>	

<b>Quase</b>	
<p>Um pouco mais de sol – eu era brasa, Um pouco mais de azul – eu era além. Para atingir, faltou-me um golpe de asa... Se ao menos eu permanecesse alguém...</p> <p>Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído Num grande mar enganador de espuma; E o grande sonho despertado em bruma, O grande sonho – ó dor! – quase vivido...</p> <p>Quase o amor, quase o triunfo e a chama, Quase o princípio e o fim – quase a expansão... Mas na minh'alma tudo se derrama... Entanto nada foi só ilusão!</p> <p>De tudo houve um começo ... e tudo errou... — Ai a dor de ser — quase, dor sem fim... Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim, Asa que se elançou mas não voou...</p>	<p>Momentos de alma que,desbaratei... Templos aonde nunca pus um altar... Rios que perdi sem os levar ao mar... Ânsias que foram mas que não fixei...</p> <p>Se me vagueio, encontro só indícios... Ogivas para o sol — vejo-as cerradas; E mãos de herói, sem fé, acobardadas, Puseram grades sobre os precipícios...</p> <p>Num ímpeto difuso de quebranto, Tudo encetei e nada possuí... Hoje, de mim, só resta o desencanto Das coisas que beijei mas não vivi...</p> <p>Um pouco mais de sol — e fora brasa, Um pouco mais de azul — e fora além. Para atingir faltou-me um golpe de asa... Se ao menos eu permanecesse alguém... * * * * *</p>

<b>Escavação</b>	
<p>Numa ânsia de ter alguma cousa, Divago por mim mesmo a procurar, Desço-me todo, em vão, sem nada achar, E a minha alma perdida não repousa.</p> <p>Nada tendo, decido-me a criar: Brando a espada: sou luz harmoniosa E chama genial que tudo ousa Unicamente à força de sonhar...</p>	<p>Mas a vitória fulva esvai-se logo... E cinzas, cinzas só, em vez de fogo... - Onde existo que não existo em mim? ..... .....</p> <p>Um cemitério falso sem ossadas, Noites de amor sem bocas esmagadas – Tudo outro espasmo que princípio ou fim...</p>

<b>Dispersão</b>		
Perdi-me dentro de mim Porque eu era labirinto, E hoje, quando me sinto, É com saudades de mim.	Não sinto o espaço que encerro Nem as linhas que projeto: Se me olho a um espelho, erro – Não me acho no que projeto.	Ternura feita saudade, Eu beijo as minhas mãos brancas... Sou amor e piedade Em face dessas mãos brancas...
Passei pela minha vida Um astro doido a sonhar. Na ânsia de ultrapassar, Nem dei pela minha vida...	Regresso dentro de mim Mas nada me fala, nada! Tenho a alma amortalhada, Sequinha, dentro de mim.	Tristes mãos longas e lindas Que eram feitas p'ra se dar... Ninguém mas quis apertar... Tristes mãos longas e lindas...
Para mim é sempre ontem, Não tenho amanhã nem hoje: O tempo que aos outros foge Cai sobre mim feito ontem.	Não perdi a minha alma, Fiquei com ela, perdida. Assim eu choro, da vida, A morte da minha alma.	Eu tenho pena de mim, Pobre menino ideal... Que me faltou afinal? Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...
(O Domingo de Paris Lembra-me o desaparecido Que sentia comovido Os Domingos de Paris:	Saudosamente recordo Uma gentil companheira Que na minha vida inteira Eu nunca vi... mas recordo	Desceu-me n'alma o crepúsculo; Eu fui alguém que passou. Serei, mas já não me sou; Não vivo, durmo o crepúsculo.
Porque um domingo é família, É bem-estar, é singeleza, E os que olham a beleza Não têm bem-estar nem família.).	A sua boca doirada E o seu corpo esmaecido, Em um hálito perdido Que vem na tarde doirada.	Álcool dum sono outonal Me penetrou vagamente A difundir-me dormente Em uma bruma outonal.
O pobre moço das ânsias... Tu, sim, tu eras alguém! E foi por isso também Que te abismaste nas ânsias.	(As minhas grandes saudades São do que nunca enlacei. Ai, como eu tenho saudades Dos sonhos que não sonhei!...)	Perdi a morte e a vida, E, louco, não enlouqueço... A hora foge vivida, Eu sigo-a, mas permaneço...
A grande ave doirada Bateu asas para os céus, Mas fechou-as saciada Ao ver que ganhava os céus.	E sinto que a minha morte – Minha dispersão total – Existe lá longe, ao norte, Numa grande capital.	..... Castelos desmantelados, Leões alados sem juba... .....
Como se chora um amante, Assim me choro a mim mesmo: Eu fui amante inconstante Que se traiu a si mesmo.	Vejo o meu último dia Pintado em rolos de fumo, É todo azul-de-agonia Em sombra e além me sumo.	

## Poemas de Ramón López Velarde citados nesta dissertação:

<b>Que sea para bien</b>	
<p>Ya no puedo dudar... Diste muerte a mi cándida niñez, toda olorosa a sacristía, y también diste muerte al liviano chacal de mi cartuja. Que sea para bien...</p> <p>Ya no puedo dudar... Consumaste el prodigio de, sin hacerme daño, sustituir mi agua clara con un licor de uvas... Y yo bebo el licor que tu mano me depara.</p> <p>Me revelas la síntesis de mi propio Zodíaco: el León y la Virgen. Y mis ojos te ven apretar en los dedos – como un haz de centellas – éxtasis y placeres. Que sea para bien...</p> <p>Tu palidez denuncia que en tu rostro se ha posado el incendio y ha corrido la lava... Día último de marzo; emoción, aves, sol... Tu palidez volcánica me agrava.</p> <p>¿Ganaste ese prodigio de pálida vehemencia al huir, con un viento de ceniza, de una ciudad en llamas? ¿O hiciste penitencia revolcándote encima del desierto? ¿O, quizá, te quedaste dormida en la vertiente de un volcán, y la lava corrió sobre tu boca y calcinó tu frente?</p>	<p>¡Oh tú, reveladora, que traes un sabor cabal para mi vida, y la entusiasmas: tu triunfo es sobre un motín de satiresas y un coro plañidero de fantasmas!</p> <p>Yo estoy en la vertiente de tu rostro, esperando las lavas repentinas que me den un fulgurante goce. Tu victorial y pálido prestigio ya me invade... ¡Que sea para bien!</p>

### El viejo pozo

El viejo pozo de mi vieja casa  
sobre cuyo brocal mi infancia tantas veces  
se clavaba de codos, buscando el vaticinio  
de la tortuga, o bien el iris de los peces,  
es un compendio de ilusión  
y de históricas pequeñeces.

Ni tortuga, ni pez; sólo el venero  
que mantiene su estrofa concéntrica en el agua  
y que dio fe del ósculo primero  
que por 1850 unió las bocas  
de mi abuelo y mi abuela... ¡Recurso lisonjero  
con que los generosos hados  
dejan caer un galardón fragante  
encima de los desposados!  
Besarse, en un remedo bíblico, junto al pozo,  
y que la boca amada trascienda a fresco gozo  
de manantial, y que el amor se profundice,  
en la pareja que lo siente,  
como el hondo venero providente...

En la pupila líquida del pozo  
espejábanse, en años remotos, los claveles  
de una maceta; más la arquitectura  
ágil de las cabezas de dos o tres corceles,  
prófugos del corral; más la rama encorvada  
de un durazno; y en época de mayor lejanía  
también se retrataban en el pozo  
aquellas adorables señoras en que ardía  
la devoción católica y la brasa de Eros;  
suaves antepasadas, cuyo pecho lucía  
descotado, y que iban, con tiesura y remilgo,  
a entrecerrar los ojos a un palco a la zarzuela,  
con peinados de torre y con vertiginosas  
peinetas de carey. Del teatro a la Vela  
Perpetua, ya muy lisas y muy arrebuajadas  
en la negrura de sus mantos.  
Evoco, todo trémulo, a estas antepasadas  
porque heredé de ellas el afán temerario  
de mezclar tierra y cielo, afán que me ha metido  
en tan graves aprietos en el confesionario.

En una mala noche de saqueo y de política  
que los beligerantes tuvieron como norma  
equivocar la fe con la rapiña, al grito  
de «¡Religión y Fueros!» y «¡Viva la Reforma!»,  
una de mis geniales tías,  
que tenía sus ideas prácticas sobre aquellas  
intempestivas griterías,  
y que en aquella lucha no siguió otro partido  
que el de cuidar los cortos ahorros de mi abuelo,  
tomó cuatro talegas y con un decidido  
brazo las arrojó en el pozo, perturbando  
la expectación de la hora ingrata  
con un estrépito de plata.

Hoy cuentan que mi tía se aparece a las once  
y que, cumpliendo su destino  
de tesorera fiel, arroja sus talegas  
con un ahogado estrépito argentino.

Las paredes del pozo, con un tapiz de lama  
y con un centelleo de gotas cristalinas,  
eran como el camino de esperanza en que todos  
hemos llorado un poco... Y aquellas peregrinas  
veladas de mayo y de junio  
mostráronme del pozo el secreto de amor:  
preguntaba el durazno: «¿Quién es Ella?»,  
y el pozo, que todo lo copiaba, respondía  
no copiando más que una sola estrella.

El pozo me quería senilmente; aquel pozo  
abundaba en lecciones de fortaleza, de alta  
discreción, y de plenitud...  
Pero hoy, que su enseñanza de otros tiempos me falta,  
comprendo que fui apenas un alumno vulgar  
con aquel taciturno catedrático,  
porque en mi diario empeño no he podido lograr  
hacerme abismo y que la estrella amada,  
al asomarse a mí, pierda pisada.

### Introito

*Para el libro de Enrique Fernández Ledesma*

Éramos aturdidos mozalbetes:  
blanco listón al codo, ayes agónicos,  
rimas atolondradas y juguetes.

Sin la virtud frenética de Orfeo,  
fiados en la campánula y el cirio,  
fuimos a embelesar las alimañas  
cual neófitos que buscan el martirio.

En la misma espesura se extraviaba  
la primeriza luz de nuestra frente,  
y ante la misma fiera, reacia y sorda,  
cesaba nuestro cántico inocente.

De aquella planta que regamos juntos  
eran cofrades la senil vihuela,  
los pupitres manchados de la escuela,  
la bíblica muchacha que adoraste,  
los días uniformes, el contraste  
de un volumen de Bécquer y *Fabiola*,  
la soprano indeleble que aún nos mima  
con el ahínco de su voz pretérita,  
y el prístino lucero que te indujo  
al apurado trance de la rima.

¿Qué hicimos, camarada, del tanteo  
feliz y de los ripios venturosos,  
y de aquel entusiasta delecto?

Hoy la armonía adulta va de viaje  
a reclamar a una centuria prófuga  
el vellón de su casto aprendizaje.

Mi maquinal dolencia es una caja  
de música falible que en lo gris  
de un tácito aposento se desgaja.

Y el alma, cera ayer, se petrifica  
como los rosetones coloniales  
de una iglesia con lama, que complica  
su fachada borrosa con el humo  
inveterado de los temporales.

**Mi corazón se amerita**

*A Rafael López*

Mi corazón leal, se amerita en la sombra.  
Yo lo sacara al día, como lengua de fuego  
que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz;  
y al oírlo batir su cárcel, yo me anego  
y me hundo en la ternura remordida de un padre  
que siente, entre sus brazos, latir un hijo ciego.

Mi corazón leal, se amerita en la sombra.  
Placer, amor, dolor... todo le es ultraje  
y estimula su cruel carrera logarítmica,  
sus ávidas mareas y su eterno oleaje.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.  
Es la mitra y la válvula... Yo me lo arrancaría  
para llevarlo en triunfo a conocer el día,  
la estola de violetas en los hombros del alba,  
el cingulo morado de los atardeceres,  
los astros, y el perímetro jovial de las mujeres.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.  
Desde una cumbre enhiesta yo lo he de lanzar  
como sangriento disco a la hoguera solar.

Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura,  
seré impasible por el este y el oeste,  
asistiré con una sonrisa depravada  
a las ineptitudes de la inepta cultura,  
y habrá en mi corazón la llama que le preste  
el incendio sinfónico de la esfera celeste.

<b>Tus dientes</b>	
<p>Tus dientes son el pulcro y nimio litoral por donde acompasadas navegan las sonrisas, graduándose en los tumbos de un parco festival.</p> <p>Sonríes gradualmente, como sonrío el agua del mar, en la rizada fila de la marea, y totalmente, como la tentativa de un <i>Fiat Lux</i> para la noche del mortal que te vea. Tus dientes son así la más cara presea.</p> <p>Cuídalos con esmero, porque en ese cuidado hay una trascendencia igual a la de un Papa que retoca su encíclica y pule su cayado.</p> <p>Cuida tus dientes, cónclave de granizos, cortejo de espumas, sempiterna bonanza de una mina, senado de cumplidas minucias astronómicas, y maná con que sacia su hambre y su retina la docena de Tribus que en tu voz se fascina.</p>	<p>Tus dientes lograrían, en una rebelión, servir de proyectiles zodiacales al déspota y hacer de los discordes gritos, un orfeón; del motín y la ira, inofensivos juegos, y de los sublevados, una turba de ciegos.</p> <p>Bajo las sigilosas arcadas de tu encía, como en un acueducto infinitesimal, pudiera dignamente el más digno mortal apacentar sus crespas ansias... hasta que truene la trompeta del ángel en el Juicio Final.</p> <p>Porque la tierra traga todo pulcro amuleto y tus dientes de ídolo han de quedarse mondos en la mueca erizada del hostil esqueleto, yo los recojo aquí, por su dibujo neto y su numen patricio, para el pasmo y la gloria de la humanidad giratoria.</p>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)